I segreti di Parigi
Luoghi, storie e personaggi di una capitale

Mondadori Editore
Milano
III edizione
dicembre 1996
... *by Di^m^*

Parigi è di gran lunga la capitale più amata e visitata dagli italiani, eppure quasi nessuno si discosta dagli itinerari consueti: Tour Eiffel, Notre-Dame, Quartiere latino, Champs-Elysées. in questo
modo "i luoghi, le opere d'arte, gli oggetti, "logorati" dalla loro stessa celebrità, si appiattiscono e diventano una sorta di illustrazione a due dimensioni, di "figurina". E quando un oggetto (o
un luogo) diventa una figurina, non fa molta differenza guardarne la
riproduzione in televisione o l'originale nella realtà: in un caso e nell'altro, ciò che vediamo è una silhouette impersonale, mentre il nostro desiderio vorrebbe percepirvi tutto lo spessore della vita". Corrado Augias, che vi trascorre da molti anni lunghi periodi, ci propone di visitare un'altra città: una città da scoprire sotto la Parigi attuale o nei suoi angoli più appartati, cogliendo la dimensione nascosta delle cose, le tracce della storia e della leggenda, perché così facendo vi scopriremo anche noi stessi e i nostri sogni.

Ogni pagina di questo libro rievoca alcuni dei "segreti" della città e descrive un episodio del passato - tragico, comico, sentimentale, macabro, erotico ed eroico - ambientato in un luogo reale della Parigi di oggi, visto com'era nel momento che lo ha reso immortale. Dalle trine delle demoiselles di Pigalle alla corazza forata da una pallottola della battaglia di Waterloo, dai torrenti di sangue (finto) sul palcoscenico del Grand-Guignol ai fiumi di alcol

(vero) che alimentarono la poesia di Verlaine e la pittura di Utrillo, dagli amori medievali di Eloisa e Abelardo alle imprese della "mala" fin de siècle, dal colossale Buddha portato dalla Cina da un avventuriero italiano alle grandiose catacombe che costituiscono una vera città sotterranea parallela, ai sotterranei di Saint-Sulpice, alla tomba-feticcio di Victor Noir, Augias, guidato dalla curiosità e dal gusto per l'insolito, ma senza mai trascurare la dimensione storica, delinea un itinerario anticonvenzionale e ci propone una fisionomia inedita di Parigi.

Corrado Augias, giornalista, è stato corrispondente dell'"Espresso", della "Repubblica" da New York e di "Panorama". Per
Rai-Tre ha condotto nel 1987 "Telefono giallo" e dal 1991 al 1993 "Babele", fortunata trasmissione culturale. Nel 1994 è stato eletto eurodeputato come indipendente nelle liste del Pds. ha scritto, fra l'altro, drammi (L'onesto Jago, Teatro Stabile di Genova 1984) e romanzi, tra cui L'ultima primavera (1985), Una ragazza per la notte
(1992), Quella mattina di luglio (1995).

A David, Marco, Micòl

Nessuno come me si è creato una società reale evocando delle ombre;
al punto che la vita dei miei ricordi assorbe il sentimento della mia vita reale. René de Chateaubriand
Mémoires d'Outre-tombe

Parigi è la città natale del suo spirito. In seguito alle demolizioni e alle ricostruzioni, la Parigi della sua giovinezza, quella che egli ha religiosamente conservato nella memoria, è oggi una Parigi d'altri tempi. Permettiamogli di parlare di quella Parigi come se esistesse ancora. Victor Hugo[p. 5]

Introduzione
La passeggiata di Perec
Alcune parole di Georges Perec, lette parecchio tempo fa, nel suo

libretto L'infra-ordinaire (L'infra-ordinario), (*) hanno molto influenzato il mio modo di guardare una città sconosciuta. Di una città, soprattutto se straniera, quando vi si giunge per la prima volta, in genere si notano gli aspetti più appariscenti: l'architettura, le opere d'arte, le decorazioni. Si visita il museo, il palazzo del re o del signore locale, si ammirano le statue che ornano atri o scaloni, ci si sofferma sugli elementi ornamentali che ogni città possiede: fontane, portali, archi. A volte si resta colpiti perfino dai minuti particolari dell'arredo urbano: lampioni stradali, colonnine spartitraffico, vetrine di negozi, targhe stradali, cippi. Da questo nostro osservare, dalla somma di sensazioni che ne deriva, nascono il giudizio e la memoria.

Facciamo il caso di Parigi. Il turista va al Louvre, contempla il pont Royal sulla Senna, ammira la prospettiva in leggera salita degli Champs-Elysées visti da place de la Concorde, intravede sullo sfondo, al di là del traffico e delle brume da inquinamento, la mole imponente dell'Arc de Triomphe. Ignora che cos'è stata place de la Concorde uno o due secoli fa, non conosce il perché del suo nome più di quanto non sappia la ragione per cui, a Roma, piazza del Popolo si chiami così. Raramente però si chiede perché, [p. 6] cioè con quale significato celebrativo e politico, quella piazza è stata chiamata in quel modo (alla fine del Settecento si chiamava place Louis Xv, ribattezzata poi per breve tempo place de la Révolution). E se, man mano che si avvicina all'Arc de Triomphe, intuisce che la sua concezione risale a un periodo influenzato dal classicismo, non ha un'idea delle circostanze in cui è stato eretto.

I luoghi, le opere d'arte, gli oggetti, "logorati" dalla loro stessa celebrità, si appiattiscono e diventano una sorta di illustrazione a due dimensioni, di "figurina". Il Colosseo, Buckingham Palace, la Tour Eiffel, il ponte di Brooklyn, la moschea Al Aqsa eccetera: tutte figurine. E quando un oggetto (o un luogo) diventa una figurina, non fa molta differenza guardarne la riproduzione in televisione o l'originale nella realtà: in un caso e nell'altro, ciò che vediamo è una silhouette impersonale, mentre il nostro desiderio vorrebbe percepirvi tutto lo spessore della vita.

Come comportarci, allora? Per cominciare possiamo facilmente ricorrere a informazioni supplementari. Di qualunque opera degna di

nota nel mondo possiamo conoscere l'anno di realizzazione, i nomi degli artefici, il significato delle decorazioni, i riferimenti e le connessioni ad altre forme espressive e artistiche, le ascendenze e le discendenze stilistiche e via dicendo. Dati che sono alla portata di tutti, che qualunque guida ci fornisce a un prezzo ragionevole.

Non è tutto, non è molto, ma non è nemmeno inutile "nozionismo". Un nome, una data, un'analogia collocano l'opera nello spazio e nel tempo, aiutano a ricordare e a collegare, in definitiva a capire, tolgono qualsiasi piattezza all'immagine, restituiscono alla "figurina" una certa pienezza di volume.

Poi c'è, ovviamente, il resto, che è moltissimo e non si esaurisce nei nomi e nelle date. "Le fabbriche" diceva Gianlorenzo Bernini "sono il ritratto dell'animo dei principi." Ogni "fabbrica", cioè ogni costruzione ma anche ogni oggetto degno di nota, racchiude e spesso nasconde [p. 7] un "ritratto" che certo non riflette solo i connotati di un uomo ma anche di un'epoca e di un paese. Per riscoprirli bisogna allora andare oltre i semplici dati esteriori, alle storie, alle circostanze, alle notizie.

Per fornire un esempio concreto di che cosa intendo dire, torno al parigino Arc de Triomphe, senza dubbio uno dei monumenti più celebri e meno conosciuti del mondo. Cominciò a costruirlo nel 1806 l'architetto Chalgrin su incarico di Napoleone che ne aveva decretato l'erezione dopo l'entusiasmante vittoria di Austerlitz (1805). Inizialmente doveva chiamarsi infatti "Arco di Austerlitz". La sua realizzazione andò avanti per così lungo tempo da oltrepassare la sconfitta di Waterloo, il congresso di Vienna, l'esilio a Sant'Elena e la stessa precoce morte di Napoleone (1821), a soli cinquantadue anni. I disegni originali erano grosso modo rispettati ma cambiava, sotto la spinta di avvenimenti così drammatici e contraddittori, il significato del monumento. Inaugurato il 29 luglio 1836, quindici anni dopo la morte di Napoleone, l'arco fu ribattezzato con il nome del re citoyen Luigi Filippo.

Intorno agli anni Sessanta, il barone Haussmann, incaricato da Luigi Napoleone di provvedere alla trasformazione di Parigi e all'apertura dei grandi boulevard, inserisce l'arco nel suo disegno urbanistico al centro di quella raggiera di larghe strade che prese il posto della Barrière de Neuilly ed è ancora oggi nota come l'Etoile (la piazza è dal 1969 dedicata a Charles De Gaulle).

L'intuizione di Haussmann fu che l'Etoile poteva diventare, come in effetti è stato, una specie di gigantesco anello di smistamento del traffico nella zona nordovest della città. Allora non c'erano ovviamente le automobili che ci sono oggi, però c'erano le carrozze, e il barone, comunque, vedeva lontano.

E l'arco? Nel 1836, il monumento era stato inaugurato nonostante fosse incompleto, privo cioè del coronamento per il quale esistevano
vari progetti. Si pensava di sovrapporre alla sua tozza mole un carro
trionfale trainato da sei [p. 8] cavalli (sul tipo di quello
dell'arco del Carrousel), oppure l'elefante della Bastiglia (che Hugo immortalerà nei Misérables) o la statua di Napoleone ritto sul globo terrestre, o un grande simulacro della libertà.

I vari progetti vennero via via scartati perché diventati politicamente inopportuni, o perché superati dagli eventi storici, o per semplici considerazioni estetiche. Alla fine nessuno se ne preoccupò più e l'arco rimase com'era. Morale: il monumento che oggi
i turisti possono osservare è a tutti gli effetti un'opera incompiuta, ma di un'incompiutezza che può essere vista solo da chi
conosce i fatti.

Ci sono idee che hanno creato edifici, altre che li hanno distrutti o semplicemente trasformati. Un esempio di ciò è, sempre a Parigi, il
frontone del Panthéon al cui interno oscilla il celebre pendolo di Foucault.

Nel 1791 l'Assemblea nazionale decide di trasformare la chiesa di Sainte-Geneviève, sull'omonima collina, in un tempio laico destinandone la cripta a luogo di sepoltura per uomini che abbiano dato lustro alla nazione. L'architetto Quatremère de Quincy cambia, tra gli altri elementi, il preesistente frontone ornandolo con l'iscrizione "Aux grands hommes, la Patrie reconnaissante", ai grandi
uomini la Patria riconoscente.

Nel 1806 Napoleone decreta che la chiesa sia riconsacrata, lasciando però che le cripte sotterranee vengano riservate alla sepoltura dei servitori dell'impero. Di fatto, a causa delle varie vicissitudini militari e politiche, la chiesa viene restituita al culto soltanto sotto Luigi Xviii, il 3 gennaio 1823, giorno della

patrona di Parigi. E sul frontone viene incisa la scritta: "Dom sub invocat S' Genovefae Lud Xv consecravit Lud Xviii restituit".

Passano sette anni, nel 1830 Luigi Filippo ritrasforma la chiesa in Panthéon. viene inaugurato un nuovo frontone, il quarto, che è anche
l'attuale, opera di David d'Angers.

Nel 1851 il prince-président ne cambia ancora una volta l'intestazione: l'edificio diventa una Basilica nazionale, [p. 9] viene tolta l'iscrizione "Aux grands hommes...", rimane però la parte
scultorea e viene aggiunta una croce. Durante i pochi mesi della Comune (1871) la croce è sostituita da una bandiera rossa, che vi resterà fino al luglio del 1873. La Terza Repubblica (1871-1940) ritrasforma la basilica in Panthéon, viene ricollocata al suo posto l'iscrizione "Aux grands hommes, la Patrie reconnaissante", a suo tempo eliminata, ma la croce, e la destinazione al culto cattolico, rimangono.

Il 22 maggio 1885, alla morte di Victor Hugo, e in occasione delle sue solenni esequie di Stato, il governo decreta che la chiesa venga sconsacrata e trasformata in tempio laico della nazione. E tale il monumento è a tutt'oggi rimasto.

E' necessario sapere queste notizie quando ci si fa fotografare sorridenti, sottobraccio al proprio partner, davanti all'Arc de Triomphe o al Panthéon? Necessario, sicuramente no: diciamo che è
preferibile, non tanto per un astratto gusto della cultura o per puro nozionismo, ma per il proprio piacere. La conoscenza degli eventi storici e culturali è esattamente ciò che distingue l'accorto viaggiatore dal turista "per caso". Quest'ultimo, nel momento in cui sale su un treno o s'imbarca su un aereo, crede di doversi soffermare
soltanto alla superficie delle cose notevoli, alla loro immagine. Quando tornerà a casa, mostrerà agli amici le fotografie del viaggio commentando: qui è quando sono salito in cima all'Empire State Building, qui stavo assistendo al cambio della guardia a Buckingham
Palace, qui mi trovo davanti alla grande Arche de la Défense. Ho visto New York, Londra e Parigi: sono bellissime.

Le osservazioni contenute nel piccolo libro di Perec, dicevo all'inizio, mi hanno fatto capire come cogliere la dimensione nascosta delle cose, come avvicinarsi alla sostanza segreta dei

monumenti e delle opere d'arte: vedere non basta, vedere non è capire, anzi vedere può essere [p. 10] quasi niente se l'atto fisico del guardare non s'accompagna alla consapevolezza della possibile dimensione latente degli oggetti. E' come se i palazzi, gli elementi ornamentali, le decorazioni di una città, le strade e le piazze, gli androni e i cortili, le fontane e le chiese, i cimiteri e i sotterranei vivessero, agli occhi di chi li osserva, una doppia vita: una "sincronica", legata alla loro realtà attuale e perciò immediatamente comprensibile, e una "diacronica", legata alla somma
degli avvenimenti che in quella piazza o chiesa o cortile sono accaduti; alle orme, gli echi, l'aura di ciò che tra quelle mura o sotto quegli archi, in quella galleria o all'ombra di quelle volte si è verificato.

E' possibile che di quei fatti resti tuttora un piccolo indizio concreto: una scalfittura nel marmo, lo sfregio su un affresco (celebre quello fatto dal lanzichenecco nelle Stanze di Raffaello in Vaticano), una macchia scolorita dal tempo, una crepa, un restauro.

Il più delle volte, però, nulla resta che l'occhio anche attento possa cogliere. Per poter davvero "vedere" al di là della superficie, e impadronirsi della dimensione nascosta, bisogna sapere, prima ancora di guardare.

L'aspetto ironico della faccenda è che Perec non ha scritto niente di sensazionale: le sue parole si limitano a dare una possibile indicazione di metodo e ci aiutano proprio perché, nella loro estrema
semplicità, ci portano per mano fino alla soglia del problema, consentendoci d'intravederne i dati. Quelle parole si trovano in un libretto di un centinaio di pagine che, come ho già detto, s'intitola L'infra-ordinaire. La dimensione che Perec voleva portare alla luce era quella latente da lui ricollegata alla "nostra propria antropologia". Lo scrittore voleva tornare a interrogare "ciò che sembra aver smesso per sempre di stupirci... i mattoni, il cemento, il vetro, le nostre maniere a tavola, i nostri strumenti, i nostri orari, i nostri ritmi".

Alcune pagine più avanti, Perec mette in pratica questo metodo applicandolo a una passeggiata attraverso il [p. 11] quartiere che circonda il Beaubourg: strade, cantonate, portoni, insegne:

"Tutt'intorno si estende uno dei più vecchi quartieri di Parigi... affidando al caso l'itinerario della vostra passeggiata, passerete

davanti a Saint-Merri la cui acquasantiera, ornata dallo stemma di Anna di Bretagna, è una delle più antiche di Parigi, davanti a Sant'Eustachio dove Molière fu battezzato, dove Luigi Xiv fece la prima comunione, dove si sposò Lully, dove si svolsero i grandiosi funerali di Mirabeau e dove Berlioz diresse per la prima volta il suo Te Deum..."

In questa bellissima passeggiata c'è molto di più della visita a un vecchio quartiere parigino o a una chiesa magnifica e trascurata come
quella di Saint-Eustache: si applica alla visita turistica la logica della scoperta nel tempo, si percepiscono gli oggetti scrutando attraverso le loro apparenze. In termini molto semplici, quello che bisogna capire è che qualunque viaggio non vale nemmeno i soldi del
biglietto se non ci si mette nelle condizioni di percepire le relazioni nascoste sotto la superficie delle cose.

Come insegna il pittore Elstir al narratore della Recherche, quando si guarda qualcosa, ciò che conta, più ancora dell'oggetto guardato, è lo sguardo. E' nella qualità dello sguardo, nel "pregiudizio" che contiene, che l'oggetto osservato si deforma per aderire alla personalità di chi lo osserva. Elstir parla ovviamente da pittore e in quei termini Proust ne riferisce: "Lo sforzo di non rappresentare le cose così come sapeva ch'esse erano, ma secondo le illusioni ottiche di cui consta la nostra prima visione, aveva indotto Elstir e mettere appunto in luce alcune di tali leggi prospettiche".

Nel personaggio di Elstir si ritrova molto di Monet (nonché di altri artisti dell'epoca) e le parole appena riportate racchiudono quella che fu la poetica degli impressionisti; le possiamo però estendere con facilità a ogni "illusione ottica" che la nostra personale prospettiva delle cose ci suggerisce. L'operazione che Elstir compie nei suoi [p. 12] quadri, ogni viaggiatore può ripeterla nella sua mente senza altro bisogno che quello di rappresentarsi le cose osservate secondo le proprie personali predilezioni e conoscenze.

E' questo un tema eterno che attraversa la storia del pensiero umano, oltre che della letteratura. Tra i tanti a occuparsene c'è stato anche Vladimir Nabokov nel suo Cose trasparenti, (*) che cito perché ne suggerisce un'applicazione particolarmente interessante: "Quando ci concentriamo su un oggetto materiale, ovunque si trovi, il
solo atto di prestare ad esso la nostra attenzione può farci

sprofondare involontariamente nella sua storia... Cose trasparenti, attraverso le quali balena il passato".
  Raccontare storie di persone, edifici, oggetti, in modo da indurre chi ne legge e chi, eventualmente, le "guarderà", a "sprofondare nel
passato" per cogliere così la dimensione latente delle cose, acquisendone, oltre alla percezione fisica, una conoscenza mentale, è
ciò che si propone questo libro.
  Uno dei miei autori preferiti, René de Chateaubriand, scriveva che un oggetto, una città, un edificio "non incarnava i miei ricordi, incarnava i miei sogni, li incarnava e li prolungava in retrospettiva, me li restituiva nel momento in cui non esistevano più".
  Descrivere lo scontrarsi dei sogni, delle chimere, delle fantasie con il muro delle cose reali, o della loro vanità, è un motivo tipicamente romantico. Alla fine del Xx secolo, lo si può intendere però in un modo diverso: come la possibilità di evocare una "realtà parallela" a quella immediata, che tuttavia, per le emozioni che suscita in noi, risulti altrettanto concreta. Non si tratta più soltanto di ricordi o di sogni, bensì della realtà virtuale destinata a invadere a poco a poco le nostre vite. La sua fonte primaria, però,
anziché lo schermo di un computer potrebbe essere [p. 13] la nostra
immaginazione. La realtà virtuale che cerchiamo dentro i bit di una memoria al silicio potremmo, prima ancora, trovarla dentro di noi. Le
differenze tra questa realtà e quella che siamo abituati a considerare concreta, e di cui è fatta la storia degli uomini, non sono poi così grandi. Ogni fantasia è immaginaria, ma anche la storia
che leggiamo sui libri è per lo più immaginaria. Tant peu de réalité est dans l'homme.Parigi, primavera 1996

[p. 15]

NOTE:
  (*) Torino, Bollati-Boringhieri, 1994.
  (*) Trad' it', Milano, Adelphi, 1995.

I: In quelle trine morbide

Alle spalle di place Pigalle si apre una viuzza che risale, con due angoli a novanta gradi, il primo a sinistra il secondo a destra, le pendici di Montmartre: rue André Antoine. La strada, non lunga, è fiancheggiata da vecchi edifici molto modesti, a parte una villa di bell'aspetto che s'affaccia con la sua cancellata all'altezza del primo gomito e che si dice sia stata la residenza della celebre cantatrice Maria Malibran, morta nemmeno trentenne. Nel tratto finale
la strada si trasforma in una breve scalinata che serve a guadagnare
il piano stradale di rue des Abbesses. una targa sull'ultimo edificio di sinistra, numero 37, ricorda che in quel luogo sorgeva una costruzione in legno che diventò, il 30 marzo 1887, sede del celebre
"Théâtre Libre" di André Antoine, tempio del naturalismo teatrale. Naturalismo sulla scena voleva dire non solo testi che rappresentassero la realtà, ma anche un modo nuovo di concepire l'allestimento: abolizione del divismo mattatoriale dei primi attori, senso collettivo della compagnia, naturalezza della recitazione spinta al punto di creare l'illusione che gli interpreti recitassero in una stanza chiusa, come si teorizzava, da una "quarta parete" e che le battute fossero quindi frutto non della memoria ma sgorgassero, per dir così, dalla vita stessa. Antoine scoprì nuovi attori e nuovi autori, mise in scena testi dei Goncourt, di Courteline, Ibsen, Strindberg, Tolstoj, Verga e, naturalmente, Zola. Portò, insomma, a teatro quella corrente già affermatasi nella letteratura che pretendeva di avere, come esclusivo riferimento, la realtà.

[p. 16] Poi il teatro chiuse, al posto della sala venne costruita, nel 1905, la palazzina che si vede oggi, con le sue piccole decorazioni Art Nouveau. Sul lato opposto strapiomba, incombente, una
notevole costruzione in mattoni rossastri. Vale la pena di salire la breve scalinata per scoprire di che cosa si tratta. In place des Abbesses sorge infatti una delle più curiose chiese di Parigi. Intitolata a Saint-Jean de Montmartre, venne costruita negli anni tra
Otto e Novecento dall'architetto Anatole de Baudot, uno dei migliori allievi di Eugène Viollet-le-Duc, giudicato un innovatore nell'uso del cemento armato di cui intuì la capacità di essere, nello stesso tempo, ossatura e rivestimento di un edificio. La stranezza, nonché

la principale curiosità, della chiesa di Saint-Jean è rappresentata dalla scommessa fatta da Baudot di glorificare Dio usando i materiali
della rivoluzione industriale: il cemento armato, i mattoni, la ceramica. Le colonne che sorreggono sia la balconata che la volta sono straordinariamente esili: Baudot esigeva il massimo risparmio nell'uso dei materiali e non si stancava di ripetere quale spreco inutile rappresentassero i pilastri di Saint-Sulpice, quattro o cinque volte più voluminosi di quanto sarebbe bastato. Le finestre, chiuse da vetrate istoriate, sono basse e a mezz'altezza, sicché la luce entra con parsimonia e di taglio, creando un conturbante effetto
di chiaroscuro.

Questi accenni iniziali servono a spiegare le ragioni della toponomastica che qui è relativamente recente. Prima di chiamarsi rue
André Antoine, la stretta strada che da Pigalle sale verso Montmartre
si chiamava passage de l'Elysée des Beaux-Arts e come tale ha un posto d'onore negli itinerari sentimentali ed erotici della Parigi di fine Ottocento. Nel passage sorgevano numerosi piccoli hôtel abitati
da ragazze di costumi molto disinvolti e che in parte sopravvivono anche oggi (sia gli hôtel che le ragazze). Una versione aggiornata dei commerci sessuali si può vedere nelle tarde ore della notte, quando lucciole sommariamente [p. 17] vestite si trasferiscono senza
sosta da un locale all'altro per ripetere il loro numero di spogliarello ad uso dei turisti.

All'inizio del nostro secolo, la piccola prostituzione s'era mescolata alla malavita al punto da far diventare quella strada, e altre del quartiere, un posto non troppo consigliabile. Louis Chevalier, nel suo Montmartre du plaisir et du crime (Montmartre del
piacere e del delitto), scrive senza mezzi termini: "Questa strada diventerà più che altro un rifugio per passeggiatrici, sfruttatori e assassini".

Restiamo alla fine dell'Ottocento, quando l'attuale rue André Antoine ha ancora il suo vecchio nome ed è un luogo abitato in prevalenza da ragazze appena arrivate a Parigi in cerca di fortuna.

In Mes souvenirs sur le Théâtre Libre, Antoine scrive che il 29 marzo 1887 si trovò a scendere il passage de l'Elysée des Beaux-Arts in compagnia di alcuni amici tra i quali lo scrittore Alphonse Daudet: "Zoppicando un po', appoggiato al mio braccio, Daudet si fermò a un gomito della strada, davanti a una casa chiusa da una cancellata, dicendomi: "Antoine, questa sera la strada mi mette davanti dei fantasmi. Ecco la casa dove ho conosciuto la donna da cui ho tratto il personaggio di Sapho"".

Nel testo originale Antoine scrive: "Voilà la maison où j'ai connu la bougresse dont j'ai fait Sapho". Bougresse è una definizione familiare e riduttiva, in italiano potremmo dire la "tizia", la "tipa", qualificazioni un po' ingiuste dal momento che quel personaggio doveva diventare molto importante non solo nella vita di Daudet ma anche nella storia della letteratura. Il breve romanzo Sapho racconta una conturbante storia d'amore nata col favore di quel quartiere, di quella strada, di quegli anni. La protagonista adombra un'amante giovanile di Daudet che nella realtà si chiamava Marie Rieu e nella finzione letteraria assumerà il nome di Fanny Legrand, detta appunto Sapho (Saffo) per la sfrenata libertà dei suoi costumi.

Era Marie Rieu la donna che abitava in un piccolo e losco hôtel del passage e a cui Daudet si riferiva evocando i [p. 18] suoi fantasmi giovanili. Il protagonista del racconto, Jean Gaussin d'Armandy, viene invece da una nobile famiglia provenzale: ventunenne, a Parigi ha vinto un concorso al ministero degli Esteri. Lei, Fanny, ha trentasette anni, e posa come modella. Molti l'hanno avuta, uomini e donne. Una chair à plaisir la definisce nel romanzo lo scultore Caoudal, di cui molti anni prima Fanny è stata l'amante.

Ecco come la donna appare al giovane Jean, una sera che, rincasando tardi, la scopre addormentata:

"Bella, oh sì, bella. Le braccia, il seno, le spalle di un'ambra fine e solida, compatta e senza macchie. Ma su quelle palpebre arrossate... su quei tratti distesi nel riposo, non più sostenuti dal desiderio aspro della donna che vuol essere amata, quale stanchezza,

quali confessioni... tutto si vedeva, diventava evidente, le lividure violette del piacere e dell'insonnia, la piega di disgusto che le inclinava il labbro inferiore stanco e consunto come una vera di pozzo sulla quale l'intero paese sia venuto a bere..."

Storia torbida quella di Sapho, intrisa di sensualità e di nausea, condannata fin dall'inizio al malinconico esito che ineluttabilmente verrà. La letteratura francese è piena di storie come questa. Vicende
dove si mescolano destini in tutto diversi e il cui solo punto di contatto è un'effimera attrazione dei sensi. Sapho è del 1884, ma uno
dei più celebrati capofila del genere, La vera storia del cavalier Des Grieux e di Manon Lescaut di Antoine-François Prévost, è del 1731. Anche nella vicenda di Manon Lescaut è questione di un cavaliere, Des Grieux, che s'invaghisce di una giovane meretrice e anche per Manon, come per Sapho, non ci sarà esito possibile al di fuori della finale tragedia. Nessun amore basterà a riscattarla dalla sua irrimediabile opacità morale. Nel 1848 esce un altro romanzo famoso, Scènes de la vie de Bohème di Henri Murger. ancora una volta,
da una parte studenti o giovani artisti ("Chi son? Sono un poeta..."), dall'altra piccole operaie, grisettes, ragazze sedotte dalla diversità di classe, prima che dal gusto d'avventura offerto dagli anni e dalle occasioni. Destino analogo, del resto, a quello che travolgerà, nei Misérables, la sventurata Fantine.

[p. 19] I romanzi e i drammi che fondano il loro intreccio sulle diversità di classe sono così numerosi da costituire quasi un genere a sé. Nel 1867, per esempio, esce il romanzo dei fratelli Goncourt Manette Salomon nel quale una modella, divenuta prima amante e poi
moglie del pittore Coriolis, riesce a ribaltare il rapporto di soggezione che la lega al marito facendo leva sulla propria maestria sessuale. In questo caso è la donna a vincere il confronto sfruttando
la sola arma di cui la natura e l'esperienza l'hanno dotata.

La vicenda esemplare delle cattive alleanze suggerite dalla giovinezza e dall'eros resta comunque La dame aux camélias di Dumas
figlio che è del 1848, come il romanzo di Murger. armand Duval e la
cocotte Margherita Gautier, che egli ama riamato, sono la coppia (Alfredo e Violetta della Traviata verdiana) che diventa archetipo

dell'attrazione reciproca basata su un duplice inganno: da una parte si lascia balenare una condizione sociale superiore, dall'altra arditezze sensuali che la moralità borghese riprova e ufficialmente proibisce. Lo scambio di prestazioni e di status che unisce queste coppie pareggia solo apparentemente i conti tra i personaggi. In realtà rende il legame non solo effimero ma anche pericolosamente equivoco. Manon e Des Grieux, Jean Gaussin e Fanny Legrand, Rodolfo e Mimì, Armand Duval e Margherita Gautier, così come la Fantine di Hugo alla quale lo studente Tholomyès ruba il primo amore, sono tutti protagonisti di vicende amorose minate fin dall'inizio. Dopo Manon, per almeno due secoli, fino all'inizio del Novecento, la letteratura seguiterà a proporre quel tipo di rapporti nei quali un giovane borghese, uno studente, in qualche caso un artista, ama, desidera, seduce una ragazza di condizione inferiore facendole intravedere, più o meno maliziosamente, la possibilità di un riscatto sociale che per una ragione o per l'altra non ci sarà. Si dice che Lenin, cuore di pietra, si commuovesse fino alle lacrime assistendo una sera a Ginevra a una rappresentazione del dramma di Alfredo e [p. 20] Violetta nel quale vedeva un'applicazione concreta, se non della lotta di classe, dei suoi equivoci.

Tra i pochi esempi in cui questa fissità dei ruoli viene rovesciata, c'è il romanzo di Joseph Kessel Belle de jour (1928) dal quale Luis Buñuel ha tratto il film omonimo con Catherine Deneuve. Protagonista della storia è la borghese Séverine, moglie di un brillante giovane medico dal quale non riesce però ad essere soddisfatta. Cedendo all'impulso del suo "cuore malato" (così lo definisce lo stesso Kessel) si reca, dalle due alle cinque del pomeriggio, in una casa d'appuntamenti dove si trova "alla mercé del primo venuto, fosse anche brutto, sporco", disposta a "fare quello che vuole lui, tutto quello che vuole...".

Nella casa di madame Anaïs, Séverine conosce Marcel, un giovane delinquente che a poco a poco diventa molto più di un cliente abituale. Con Séverine il rapporto sociale si rovescia: qui è la donna a fruire di una condizione altoborghese, mentre il bel teppista Marcel viene dal popolo.

Ho indicato rue André Antoine come topos ricorrente di questo capitolo perché Pigalle è uno dei luoghi privilegiati per la nascita di tali ambigui rapporti erotico-sociali. Nei suoi bistrot e nelle sue sale da ballo, la buona borghesia veniva ad incanaglirsi mescolando la propria lussuria a quella del basso popolo, degli sfruttatori, dei borsaioli, dei protagonisti della malavita. Non a caso il teppista Marcel del romanzo di Kessel frequenta i bar della place Blanche, a due passi da Pigalle. E Zola racconta così queste torbide mésalliances: "Dame eleganti, in abito da sera, con i loro diamanti. Venivano da Laura alla quale davano tutte del tu, prese da
un gusto perverso, ostentando sulla pelle centomila franchi di gioielli, e finivano per cenare là, a tre franchi a testa, in mezzo allo stupore geloso di povere ragazze dalle gonne inzaccherate".

Le giovani donne che animano questi ambienti sono in realtà di due
tipi. Le povere ragazze perdute, "dalle gonne inzaccherate", vere e proprie vittime bruciate in fretta [p. 21] dalla troppa luce della città, e le dominatrici, quelle che dal mestiere sanno ricavare parecchio, finché dura, e che nei casi migliori arrivano anche a possedere alloggi e gioielli di lusso, non meno delle "dame eleganti" che salgono a Montmartre ad osservarle come allo zoo.

Emile Zola ci dà il ritratto di una di queste effimere dominatrici il cui potere era strettamente commisurato alle loro grazie: è Nanà, protagonista del romanzo omonimo, nono del ciclo dei Rougon-Maquart.
questa cortigiana ha poco a che vedere con la ragazza caduta che si
riscatta con il sacrificio e l'amore, come Marion Delorme o Margherita Gautier. E' una donna frivola e avida, che soddisfa i suoi amanti calcolando al centesimo i denari che riesce ad estorcere loro.
La figura di Nanà, almeno per gli uomini che la desiderano e la pagano, è quella di un demonio, carne da letto, fonte d'ogni concupiscenza, gran meretrice. A far le spese della sua sensualità è il conte Muffat, l'uomo che in anni di matrimonio non ha mai visto sua moglie allacciare le giarrettiere e che, messo di fronte alle membra abbaglianti di quella ragazza, perde la testa.

Ecco una scena indimenticabile: Nanà, seminuda davanti allo specchio, si guarda e si ammira sotto gli occhi turbati del conte:

"Nanà si raggomitolava su se stessa. Un tenero brivido sembrava

percorrerle le membra. Gli occhi umidi, si raccoglieva facendosi piccola come per meglio accarezzarsi. Poi sciolse le mani facendole scorrere fino al seno, che premette con una stretta nervosa. Pavoneggiandosi, struggendosi in una carezza di tutto il suo corpo, strusciò teneramente le guance, a destra, a sinistra, contro le spalle. La bocca ingorda alitava il suo desiderio. Allungò le labbra e si baciò lungamente vicino all'ascella, ridendo all'altra Nanà che anch'essa, nello specchio, si stava baciando."

La reazione del conte Muffat è brutalmente proporzionata all'intensità della provocazione. Ne lascio la descrizione ai lettori del romanzo di Zola (capitolo Vii).

Un celebre dipinto di Manet ha lo stesso titolo del romanzo [p. 22] ed è plausibile che, se non altro per un motivo di date, abbia influenzato Emile Zola, anche se la scena dell'uomo vestito che osserva la sua amante seminuda mentre si veste o si spoglia è ricorrente, quasi di genere. L'opera di Manet venne giudicata scandalosa e rifiutata al Salon del 1877, con una decisione che suscitò molte polemiche.

Tra coloro che intervennero in difesa dell'artista ci fu lo scrittore Joris-Karl Huysmans che disse di giudicare Nanà, il cui realismo sprigionava una quasi insostenibile sensualità, uno dei migliori dipinti di Manet. "L'aristocrazia del vizio oggi si riconosce dalla biancheria" scrisse. "Ormai una qualunque attricetta può sfoggiare le più chiassose toilette. La vera opulenza si riconosce dai pizzi di una camicetta, dalle calze, dagli stivaletti graziosamente lavorati... La seta è il marchio di fabbrica delle cortigiane che si vendono care." E concludeva: "Il quadro di Manet sa
di letto disfatto, odora, insomma, di ciò che il pittore ha voluto rappresentare: l'attricetta, la donna da materasso".

La vita notturna a Montmartre, pur girando sempre intorno all'eterno allettamento del sesso, ha conosciuto vari periodi al mutare dei quali è mutato anche il tipo della ragazza perduta. In occasione dell'esposizione mondiale del 1867, lo scrittore Alfred Delvau descrisse alcuni di questi momenti di passaggio nel suo Les plaisirs de Paris (I piaceri di Parigi). Eccone per esempio uno, la trasformazione della grisette, noi diremmo "sartina", in lorette, cioè in cocotte: "La grisette era una fresca e adorabile ragazza, spirituale e modesta... lasciava alle gran dame gli abiti di seta, i cachemire, i falpalà e riusciva ad essere graziosa con un vestitino

di lana e un cappello sul quale c'era come solo ornamento un nastro".
La situazione, però, presto cambia: "Questo tipo di donna che ha fatto girare tante teste era condannata a scomparire". La uccide, abbiamo visto anche noi in anni recenti un fenomeno analogo, lo sviluppo economico forte che arriva con il Secondo Impero. La [p. 23]
sartina remissiva e modesta, predestinata proprio per questo ad essere sedotta e abbandonata dallo studente di turno, la protagonista
di tanti romanzi lacrimosi e di tante autentiche tragedie sociali, cede il passo a una nuova categoria di filles-de-joie: "La lorette non sapeva certo scrivere meglio della grisette, né aveva più spirito. Però sapeva indossare abiti di seta e cachemire, ai quali ben presto aggiunse i diamanti che qualche fortunato speculatore le aveva regalato. E' a partire da questo momento che le ragazze perdute
cominciarono ad avanzare senza più arrestarsi verso il lusso e la depravazione".

Grazioso come nome, lorette. Le chiamarono così perché molte di loro abitavano nel quartiere di Notre-Dame-de-Lorette (Nostra Signora
di Loreto) ai piedi della collina di Montmartre. Zola è uno dei maggiori cronisti della vita di queste ragazze, ne descrive per esempio l'uscita serale, quando scendono a frotte verso i grandi boulevard, in cerca di clienti: "Sui marciapiedi di rue Notre-Dame-de-Lorette, due file di donne rasentano i negozi, le gonne
rimboccate, il naso a terra, affrettandosi verso i boulevard, con un'aria affaccendata, senza dare nemmeno un'occhiata alle vetrine...".

A Montmartre la vita notturna si concentra intorno ai bar e alle sale da ballo, alcune delle quali destinate a un'immensa fortuna. Nel
decennio 1880-90 aprono tutti i grandi locali destinati a movimentare
il volto del quartiere. Comincia "Le chat noir" seguito dall'"Elysée-Montmartre" e poi dal "Casino de Paris", nella rue Blanche. Ma il grande avvenimento per la zona e per la città si verifica domenica 6 ottobre 1889 quando un certo Zidler, già macellaio, apre con forte battage pubblicitario una sala da ballo

sulle rovine del precedente locale "La reine blanche". Nome prescelto
"Le Moulin Rouge", ripreso da quello di un ristorante che era stato costretto a chiudere. Nel suo libro Les bals publics (Sale da ballo pubbliche), pubblicato nel 1922, André Warnod scrive che il macellaio
Zidler aprendo il "Moulin Rouge" voleva fondare un [p. 24] nuovo tipo
di locale, nel quale "la donna venale sarebbe stata regina, una specie di lussuoso mercato degli schiavi ma con una differenza, che queste schiave volontarie sarebbero diventate le ragazze più ricche del momento".

In una società che adorava, non meno della nostra, il denaro, quale
tentazione doveva rappresentare per decine di piccole operaie, cameriere, commesse di negozio, l'idea di poter raggiungere con tale
apparente facilità una vita migliore, guadagnando in una notte la paga d'un mese. Il reclutamento nella prostituzione semiprofessionale, semioccasionale, è continuo. Certe volte sono gli stessi genitori a spingere le figlie su quella strada, attratti anche loro dal denaro e da uno status sociale che, in caso di riuscita, può diventare invidiabile. Non voglio fare paragoni con l'oggi, anche se potrei. Mi limito a dire che la situazione, nella sostanza, non è così diversa. Come in ogni mestiere bisogna poi tener presenti i possibili rischi, tanto più che in quel genere di vita cadute e sconfitte sono molto dolorose: le malattie, l'invecchiamento precoce,
il contatto continuo con la malavita, la piaga degli sfruttatori.
Ecco per esempio uno schema di situazione schizzato da L' Bach e E'
Jaquary in Paris qui danse (La Parigi che balla): "Ogni ragazza ha la sua corte, una specie di guardia del corpo che si riconosce facilmente per l'uniformità del modo in cui si vestono... la giacca ha il taglio delle confezioni di massa, i pantaloni a piede d'elefante, il collo "alla Collin" con cravatta di seta rossa o blu... capelli tagliati corti, rasati sul collo, riportati e disposti "a tirabaci" sulle tempie, baffetti tagliati a spazzola una volta passata la trentina e, fino a quell'età, arricciati a uncino e accuratamente cerati. Infine, l'eterna sigaretta appesa al labbro e le mani in tasca, con aria pigra e indifferente...".

Il ritratto dev'essere molto veritiero. Quello che del tipico

souteneur fa Gustave Geffroy nel suo L'apprentie (L'apprendista) è quasi identico: "Le mani in tasca, i pantaloni che fasciano le loro forme equivoche, un berretto di seta sui capelli impomatati, una sigaretta pendula al labbro..." [p. 25] eccetera. Jack Lemmon dev'essersi ispirato a un personaggio del genere nel caratterizzare il suo ruolo in Irma la dolce.

La forza di ogni sfruttatore è nella determinazione con la quale è capace di difendere la sua preda e nella scarica improvvisa di violenza che, all'occasione, è capace di produrre. Ma è anche nella sua potenza propriamente sessuale. Tra tutti, è stato lo scrittore reazionario Maurice Barrès a tirare più esplicitamente in ballo un tale argomento nel suo romanzo Les déracinés (I senza radici). Ecco il ritratto dello studente Mouchefrin: "Il piccolo Mouchefrin, come succede piuttosto spesso agli uomini brevi di gambe e che si penserebbero macilenti, era un furibondo e accanito amatore e, per quanto debole e malfatto, disponeva, per convincere le donne, di poderosi strumenti...".

Ho trovato una storia di cronaca del 25 marzo 1912 che ritrae bene sia l'atmosfera dell'epoca che il possibile itinerario di una giovane donna verso la perdizione, come si diceva allora. Quel giorno di marzo dunque, nella stanza di uno dei soliti albergucci nelle strade di cui stiamo parlando, viene trovata una ragazza di diciott'anni semisoffocata e quasi agonizzante. Da due anni ha abbandonato l'atelier in cui lavorava come apprendista per diventare modella di pittori; e si sa quale sorte aspettasse le modelle al termine (o nel mezzo) della seduta di posa. La ragazza ha avuto parecchi amanti, poi ha cominciato a frequentare i bar di Montmartre, in pratica è diventata una piccola prostituta semidilettante. Dilettantismo confermato tra l'altro dal fatto che s'innamora di un tipetto conosciuto in un cabaret della place Blanche, durante il veglione di fine anno. Sulle prime l'uomo si dimostra molto generoso, salvo rivelarsi, dopo poche settimane di convegni, un poveraccio senza un soldo. La ragazza capisce al volo l'antifona e, poiché non ha alcuna intenzione di lavorare tutto il giorno per mantenere il nuovo amico, decide di lasciarlo. L'uomo le chiede un'ultima notte d'amore al termine della quale tenta di strangolarla. Subito dopo, credendola morta, s'uccide.

[p. 26] Storia tipica di quel passage de l'Elysée des Beaux-Arts da

cui il nostro racconto di Montmartre è cominciato.

Il quartiere ospitava ed ospita, per tradizione, una prostituzione libera che muove intorno ai bar, agli alberghi di passo, ai locali notturni della zona. Anche negli anni in cui erano autorizzate, a Montmartre non ci sono mai state case di tolleranza. Bordelli e case d'appuntamento erano piuttosto concentrati nella parte centrale della
città, come conferma tra gli altri lo scrittore Kessel, che fa prostituire la sua "Belle de Jour" in una strada inesistente (al n' 9 bis della rue Virène), ma colloca la maison in un edificio "dalla facciata borghese, vicino al palazzo delle Aste e al Louvre" e cioè in prossimità delle classiche strade postribolari (rue Chabanais, rue des Moulins e via dicendo).

Tradizionale, questa dislocazione urbana. Già nel 1836, quando Parent-Duchatelet condusse la sua famosa Inchiesta sulla prostituzione, probabilmente la prima nel suo genere, scoprì che "se
Napoleone, che aveva una specie di orrore per la prostituzione, riuscì a far allontanare tutte le case pubbliche dal castello delle Tuileries e dalle vie che vi convergevano, non riuscì invece a sloggiarle da belle strade come la rue Saint-Honoré".

Sulle maisons closes esiste un testo classico uscito nel 1952, opera di Romi. Nella prefazione, il dottor Jean Lacassagne (ex medico
responsabile dei servizi di buoncostume della città di Lione) assicura, avendo studiato per vent'anni la psicologia della prostituta di bordello, che "le ragazze delle case chiuse rappresentavano dal punto di vista biologico un tipo speciale e molto
ben definito. Per lo più appartenevano, nella classificazione delle donne a pagamento, al gruppo descritto da Lombroso con la denominazione di "prostituta congenita". Queste donne presentavano,
in effetti, tare ereditarie fisiche e mentali più o meno accentuate ed erano assai spesso delle pervertite congenite". E poi ancora: "In verità queste predestinate [p. 27] erano fatte per il casino, così come il casino era fatto per loro".

Immagino quale accoglienza scientifica avrebbero oggi le teorie psicologiche del dottor Lacassagne. Trapela dalle sue parole una specie di determinismo prostitutorio, una vocazione genetica al meretricio che esplode nella clamorosa affermazione conclusiva:

"Affermo che prostituta si diventa, ma che puttana si nasce!".
  A parte Lacassagne, non c'è nessun dubbio che la casa di piacere ha
rappresentato, fino a quando è stata tollerata dalla legislazione, (*) un luogo molto speciale nel quale il vendersi a pagamento avveniva in
condizioni completamente diverse da quelle tipiche delle professioniste, più o meno libere, di Montmartre.
  Il fenomeno delle case di piacere si può capire solo all'interno della moralità borghese del Xix secolo e d'una logica che considerava
il matrimonio più che altro un baluardo eretto, in tutti i sensi, a difesa della tranquillità, compresa quella sessuale. Il filosofo Proudhon, analizzando l'amore coniugale, sosteneva che quello tra coniugi dev'essere un rapporto "senza febbre, tumulto o follia, un affetto pacifico e incantevole". Ed è Maupassant che fa dire a una giovinetta dalla sua nonna: "L'amore è sacro. Ma amore e matrimonio
non hanno nulla da spartire". Opinione che un altro scrittore francese, Paul Bourget, sembra condividere quando scrive che nel rapporto coniugale "l'amore entra in una proporzione di uno a cento.
L'altro novantanove è fatto di pigrizia, interessi finanziari, abitudine".
  Tutto questo aveva molto a che fare con l'etica, la sensibilità e i costumi del tempo. Parliamo di anni in cui una visita ginecologica, per esempio, era vissuta come un trauma. Si svolgeva in una stanza
dalle finestre oscurate, con la paziente coperta da un lenzuolo e il medico che, come un lubrico fotografo, operava con la testa infilata sotto [p. 28] quel sudario. Un annuario femminile americano del 1852
riporta l'opinione di un ginecologo particolarmente orgoglioso del fatto che "le donne preferiscono patire i dolori e i pericoli più estremi, piuttosto che tralasciare quella decenza in forza della quale i loro malanni non possono essere pienamente esplorati".
  Ogni borghese nutriva dentro di sé la convinzione che alla donna virtuosa la forza piena del desiderio sessuale fosse praticamente sconosciuta. Per conseguenza l'eros coniugale era tecnicamente limitato allo stretto indispensabile e si svolgeva nella presunzione che la casta sposa dovesse soggiacere poco meno che nauseata alla

rivoltante animalità dell'atto.
Il bordello fu il controcanto, la faccia nascosta, di questa società e della sua morale, un universum all'interno del quale le donne incarnavano il desiderio represso dello sfrenamento e della lussuria. Che poi in pratica, almeno dal punto di vista dei clienti, si traduceva quasi sempre in una "procedura" non così dissimile da quella casalinga, anche se lontanissima dal punto di vista psicologico.

Le case di piacere potevano essere di livello, prezzo e qualità molto diversi. Luoghi di assoluta abiezione e, all'estremo opposto, luoghi improntati allo sfarzo più sfacciato. A Parigi due tra le case più rinomate erano quella al numero 12 di rue Chabanais e quella al 6
di rue des Moulins. lanciata dal principe di Galles, la casa dello Chabanais continuò a ricevere le sue visite anche quando egli divenne
re Edoardo Vii. Disponeva di camere gotiche e moresche, di finti scompartimenti di wagon-lit. le ospiti, tra le quali non mancava mai la négresse, arrivavano nella sala comune completamente nude oppure
abbigliate da odalische o da scolarette, da suore o da domatrici con tanto di stivali, giubba con alamari e minacciosa frusta in pugno. Se
consideriamo il bordello uno specchio che rovescia la prospettiva ma
non la qualità dei valori dell'epoca, un altro possibile confine di questo universum è rappresentato [p. 29] dal decoro e dalla sommessa
bonarietà borghese raccontati da Guy de Maupassant nel suo romanzo La
Maison Tellier:
"Il salotto di Giove, dove si riunivano i borghesi del luogo, era tappezzato di carta azzurra e abbellito da un gran disegno che rappresentava Leda coperta dal cigno... Madame aveva saputo imprimere
alla casa un andamento assai a modo ed era gentile e cortese con tutti. Il suo buon cuore era così conosciuto che era oggetto di una considerazione affatto particolare. I clienti assidui le facevano perfino piccoli doni ed erano soddisfattissimi quando la signora dava
loro dimostrazione di personale amicizia. Incontrandosi durante il

giorno per i loro affari, essi si dicevano: "Questa sera, al solito posto", come avrebbero potuto dire: "Ci vediamo al caffè dopo cena"."

La casa di tolleranza presentava quindi una doppia faccia: luogo di tranquille conversazioni, dove l'atto sessuale era quasi un accessorio rispetto al piacere della compagnia e di qualche bicchiere, oppure luogo-simbolo dello sfrenamento sensuale. Ciò che
la rendeva comunque conturbante era la presenza di quelle giovani donne discinte e obbedienti, una certa atmosfera da serraglio ottomano, la stessa che Ingres evoca nei suoi dipinti Il bagno turco o La grande odalisca e che verrà in seguito ripresa da tutta una serie di imitatori pompier e di illustratori da cartolina. La sala d'attesa diventava in questo modo una specie di versione piccoloborghese del paradiso delle Urì nella quale bastava un cenno o
un'occhiata per cogliere il frutto proibito e trasformare ogni droghiere in un sultano.

D'altra parte la proverbiale frigidità professionale delle ragazze, appena incrinata da una approssimativa recitazione a freddo della passione, riduceva il rapporto, nonostante ogni possibile fantasia, a un ischeletrito contratto di noleggio. Camille Mauclair, nel suo Essai sur l'Amour (Saggio sull'amore), descrive questa visione affaristica dell'accoppiamento:

"Né l'amore di un'amante appassionata ma bene educata, né il matrimonio con una donna che egli rispetti, possono sostituire la
[p. 30]
prostituta per l'animale umano in quei momenti perversi nei quali desidera degradare se stesso senza perdere il proprio prestigio sociale. Nulla può sostituire il bizzarro e potente piacere di essere libero, di dire e di fare qualunque cosa, di profanare e di parodiare senza timore di esser ripagati della stessa moneta, senza rimorso né
responsabilità."

Perché si mantenesse intatta e credibile quella femminilità ideale e quasi asessuata delle donne "da rispettare" che dovevano ufficialmente ignorare gli eccessi, i sudori e i gemiti della concupiscenza, era necessario che alcune ben individuate rappresentanti del medesimo sesso dedicassero per intero la propria
vita proprio a quegli eccessi. Separazione netta dell'eros dagli affetti, che finiva per trasformare l'esercizio della prostituzione

quasi in un servizio di pubblica utilità.
Il signor Tourneveau, di professione salatore di pesci, uno dei frequentatori della "Maison Tellier", ci viene descritto da Maupassant mentre fissa incredulo e indignato la porta serrata del bordello senza riuscire a farsene una ragione, "esasperato dal fatto che la polizia avesse permesso la chiusura, sia pure temporanea, di un esercizio di pubblica utilità che essa stessa controllava e sorvegliava".

Per un'altra classe sociale, quella degli artisti e dei bohémien, il bordello diventa invece il luogo dove la moralità ufficiale della borghesia viene contraddetta. Questo spiega la loro assiduità nelle case di tolleranza, il sentimento di fraternità nei confronti delle "puttane". Rimbaud, Verlaine, Tristan Corbière, Lautréamont, Gauguin
e Van Gogh vivono come vagabondi. Baudelaire, Verlaine, Toulouse-Lautrec sono gravemente alcolizzati. Alcuni di loro muoiono
in ospedale, altri in manicomio, tutti passano lunghe ore nelle case di tolleranza oltre che nei caffè. Quando Van Gogh non ha i soldi per
pagarsi una ragazza nel bordello di Arles, si limita a passare qualche ora nella sala d'attesa, schizzando su un foglio ciò che vede. E' a una di quelle signorine che spedisce il suo orecchio dopo
[p. 31]
esserselo tagliato. A Parigi Toulouse-Lautrec, lo storpio, dorme abitualmente nel casino al numero 6 di rue des Moulins. di tanto in tanto una delle signorine, mossa a pietà, se lo prende nel letto. Ma la maggior parte delle notti è solo, il nano geniale, e prende sonno con l'eco dei gemiti che gli arrivano dalle stanze accanto attraverso i tramezzi sottili. Non si può immaginare situazione più contraddittoria. Il bordello diventa contemporaneamente una diga a protezione della moralità e il rifugio di coloro che quella stessa moralità intendono rovesciare, il punto di confine tra lecito e illecito.
In una lettera al suo amico Asselineau, Baudelaire descrive così una di quelle case:
"Seguendo la scala discendemmo fino alle schiave che vivono confinate in quelle catapecchie, talvolta decorate come dei caffè; infelici, tenute sotto la tutela più avara, non possiedono nulla di proprio, neanche l'eccentrica tenuta che serve di condimento alla loro beltà. Tra queste, alcune, esempio di una fatuità innocente e

mostruosa, esibiscono nei volti e negli sguardi, audacemente fissi, l'evidente felicità dell'esistere (ma perché, poi?). Alle volte trovano, senza cercarle, posizioni d'una audacia e d'una nobiltà che sedurrebbero lo scultore più delicato, se lo scultore moderno avesse
il coraggio e lo spirito di raccogliere la nobiltà dovunque, anche nel fango; altre volte appaiono prostrate in atteggiamento di noia disperata, in un'indolenza da sala d'attesa, di un cinismo mascolino,
fumando qualche sigaretta per ingannare il tempo, con la rassegnazione del fatalismo orientale..."

Baudelaire evoca con grande intensità la sala d'attesa, questa anticamera dell'illecito. Molti seguiranno l'esempio, fino a far diventare quella sala un tavolo d'esercitazione sul quale misurare di tutto: dalla vocazione al realismo letterario, al talento del giornalista in vena di inchieste a sensazione. La sala d'attesa d'altronde si presta al racconto fortemente caratterizzato, è un ambiente duttile nel quale può accadere tutto o niente, e che può essere dipinto in mille modi e sotto mille profili diversi. I bordelli miserabili possono essere presi a simbolo dell'umana degradazione, mentre le case di lusso si [p. 32] prestano bene a illustrare l'ipocrisia dei costumi. Anche di recente questo ampio spettro di possibili rappresentazioni è stato esplorato dal cinema e ancora una volta non ha deluso le attese. Abbiamo avuto la volgarità
plebea ma non priva di nostalgia dei film di Fellini (Roma o La città delle donne) e la sottile complicità erotica che Buñuel ha saputo evocare in Bella di giorno.

Joris-Karl Huysmans nel suo Marthe, histoire d'une fille (Marta, storia di una fanciulla; 1876), romanzo del periodo naturalista, introduce attraverso gli occhi della protagonista (in "soggettiva", si direbbe al cinema) l'attesa del cliente in una casa parigina nel 1875:

"Non era ancora riuscita a dimenticare, nel cupo abbrutimento della
crapula, la vita terribile che la costringeva dalle otto di sera alle tre del mattino su un divano, obbligandola a sorridere, si sentisse triste o allegra, malata o sana, che la costringeva a stendersi accanto a un orribile ubriaco, a subirlo, ad accontentarlo... l'angoscia, il disgusto della ragazza erano quella sera ancora più vivi... quelle corone di candele, quei muri ricoperti di raso d'un color rosso opaco, ornati di fiori in seta bianca, sfavillanti come

grani d'argento, le ballavano davanti agli occhi scoppiettando come scintille bianche sulla porpora d'un braciere. Poi la sua vista si rasserenò; si vide in un grande specchio incorniciato di vetro, semisdraiata impudicamente su un divanetto, pettinata come per andare
al ballo, le carni attizzate dai merletti, insaporite da odori forti..."

Edmond de Goncourt, nel romanzo La Fille Elisa che è del 1877, dà
al lettore la descrizione accentuatamente naturalistica di una casa di lusso:

"Scesa la sera la casa, che durante il giorno era cupa e semiaddormentata, s'accendeva e scintillava da tutte le finestre come
un luogo nel quale covi un incendio... In fondo alla sala stretta e profonda, confuse, mescolate, spalla a spalla, le donne erano strette
attorno a una tavola in una specie di ondeggiante gruppo piramidale.
Dal mucchio di biancheria candida e di carne nuda si allungavano di continuo delle dita che frugavano un pacchetto di Maryland ordinario
e si arrotolavano una sigaretta... Gli uomini prendevano posto ai tavoli e a mano a mano che uno di loro sedeva, dal mucchio delle donne si staccava una ragazza che canticchiando, [p. 33] la vita stretta tra le mani, veniva a chinarsi contro il nuovo venuto lasciando che debordassero, dalla stoffa della sua uniforme, le sue nudità molli."

Esiste una sterminata letteratura sul postribolo che non a caso divenne, negli ultimi decenni dell'Ottocento, uno dei più frequentati luoghi della narrativa. Per esempio Paul Adam nel romanzo Chair molle
(Carne debole, 1885) racconta la visita medica di una ragazza che avrà una terribile diagnosi. Il dottore è da tempo chiuso in una stanza con Lucie Tirache, detta Nina. Il tempo passa:

"Le donne fissavano ansiosamente la porta che non si riapriva più. Si stiravano e s'agitavano con grande disagio... La "madama" finì per
alzare gli occhi e domandare: "Ma insomma, che sta succedendo?". Nina
finalmente ricomparve; aveva gli occhi fissi, il volto esangue, le mani percorse da un tremito. Il dottore, che la seguiva, s'avvicinò

alla rampa e si chinò verso la "madama", mentre Lucie Tirache restava
in piedi nel suo desolato stordimento. Di tanto in tanto sotto la camiciola che le incorniciava l'avorio della pelle, la percorreva un brivido facendola irrigidire... Era infettata, avvelenata da quel male che temeva tanto, perduta senza rimedio..."

Lucien Descaves, scrittore e autore del Grand-Guignol, pubblica nel
1889 il suo romanzo Sous-Off. anche lui descrive la "sala", uno dei luoghi preferiti da ogni narratore di postribolo:

"Vestita di nero, tutta abbottonata con studiata distinzione, la sotto-maîtresse riceveva i clienti sulla soglia, indirizzandoli verso destra, nel salone, o verso sinistra, nella sala comune dove si scaldavano i clienti di scarto... Con delle femmine sulle ginocchia o incollate al fianco, soldati, portuali, italiani dei cantieri, sporchi, muscolosi e quasi bestiali, rovistavano in quella carne ravvivata da colori stridenti cui s'intrideva il loro sudiciume. Con braccia enormi stringevano boccali o cingevano fianchi baciando a vuoto con le labbra, come quelle maschere scolpite che vomitano pioggia dalle gronde."

E Casque d'or, anche lei, quando nel 1905 pubblica le sue memorie
di prostituta e di ladra con il titolo Mes jours et mes nuits (I miei giorni e le mie notti), si racconta in questi termini:

[p. 34] "A quei tempi recitavo la parte di bambina perbene in una casa di prim'ordine. La verità è che non ero affatto perbene e che chiunque poteva conoscermi intimamente, pagando il giusto prezzo. Mi
mettevano delle gonnelline corte che mi lasciavano nudi i polpacci e m'intrecciavano ai capelli nastrini blu o rosa. Rispondevo al grazioso nome di Fanfan. E' incredibile come i vecchioni della società benpensante si sentissero attratti da quel giochetto... Io restavo di preferenza nei pressi della cassa e talvolta dentro il suo recinto. Con un po' d'immaginazione mi si poteva prendere per la figlia e perfino per la nipote della sotto-maîtresse."

Quali orari, quale ritmo di vita aveva una casa di piacere? Sappiamo anche questo perché un medico, il dottor J' Jeannel, verso
la fine del secolo scorso, si occupò tra gli altri di questo aspetto nel suo studio La prostituzione nelle grandi città del Xix secolo:

"Le ragazze delle case di prima categoria si alzano verso le dieci o le undici. Le cure del corpo sono incessanti e minuziose, fanno

bagni frequenti quasi sempre in casa, di rado nei pubblici stabilimenti. Pranzano leggermente, in genere ancora in vestaglia, verso le undici; trascorrono la giornata nella preparazione delle toilettes, conversando, fumando, suonando qualcosa dato che in queste
case c'è spesso un pianoforte. Cenano con abbondanza verso le cinque,
dopo di che si preparano per ricevere il pubblico; le ore di maggiore affollamento di queste case sono quelle della serata e della notte. Sono abbonate con un parrucchiere che le pettina e in qualche caso stira loro i capelli o gliene mette di falsi ogni volta che un po' d'artificio sembra necessario alla loro civetteria..."

La vita del postribolo tende ad essere monotona e sedentaria al punto che uno dei più frequenti disagi professionali delle ragazze è la stitichezza. Al suo confronto, la prostituzione semiprofessionale di Montmartre appare più libera e scapigliata, più esposta ai rischi, ma in definitiva più allegra. D'altronde la cronaca nera dell'epoca propone continuamente episodi nei quali gli elementi macabri o sinistri si mescolano all'erotismo e alla pochade. Ne cito uno tra i tanti possibili, dai risvolti straordinariamente teatrali, che risale ai primi mesi del 1912. Protagonista, ancora una volta, una giovane prostituta che esercita [p. 35] a casa sua in rue Véron, traversa di quel passage de l'Elysée des Beaux-Arts da cui il nostro racconto è cominciato. Una notte, dopo essersi intrattenuta con un cliente fino alle tre del mattino, sente il bisogno di fare due passi prima di addormentarsi. Per strada incontra un corso che la invita a salire nella sua camera, in uno degli alberghetti della zona. Accetta. Finito il convegno, il corso, che ne ha evidentemente apprezzato le qualità, propone alla donna di diventare la sua protetta, cioè di lavorare in esclusiva per lui. La donna rifiuta e, forse per meglio convincerlo a lasciar perdere, gli dice di avere un'infezione luetica. L'effetto della rivelazione è drammatico. Fuori di sé dall'ira, il corso le si avventa addosso, la strangola, nasconde il cadavere sotto il letto.

Non è finita, anzi comincia per dir così adesso. L'uomo, stravolto, esce, s'aggira come un forsennato per il quartiere, incontra un'altra ragazza, propone anche a lei di salire in camera. La sventurata accetta. Mentre sono impegnati nella faccenda, si odono passi pesanti
su per le scale, voci autoritarie, strepiti: un'irruzione della polizia. La ragazza, spaventata, si libera dall'abbraccio del partner e pensa di nascondersi... infilandosi sotto il letto. Un urlo di

raccapriccio suggella un finale degno di Feydeau o del Grand-Guignol
la cui sala, non a caso, si trovava lì a due passi.[p. 36]

NOTE:
(*) In Italia le case di tolleranza vennero chiuse il 20 settembre 1958.

Ii: Passione e morte
di un giacobino

In uno dei musei parigini meno conosciuti, il Carnavalet, è conservato un documento eccezionale, forse il più drammatico documento politico che abbia mai visto. E' una lettera, una semplice
lettera vergata a mano la cui intestazione dice "Commune de Paris -
Le Comité d'Exécution - Le 9 Thermidor". Secondo il calendario gregoriano, quel "9 Thermidor" corrisponde al 27 luglio 1794. Il testo comincia con queste parole: "Courage patriotes de la section de
Ligne, la liberté triomphe dejà...". Coraggio patrioti della sezione di Ligne, la libertà già trionfa!

E' un appello, un invito a una delle sezioni di quartiere a tenere duro in quella notte terribile e decisiva. Ma non è il testo che rende il documento così emozionante ed unico. Sono le firme: anzi, una in particolare. Quella interrotta dopo la seconda lettera. In calce al foglio si legge "Ro". E' l'inizio del nome di Robes-pierre. Aveva appena cominciato a scriverlo, alla seconda lettera qualcuno gli sparò. Come si era arrivati a quel momento? Quale enigma della storia si nasconde dietro quella firma così drammaticamente spezzata?

Sono due secoli che gli storici tentano di rispondere alla domanda di chi realmente sia stato Robespierre. Troppo scarsi e non sempre coincidenti i documenti rimasti, troppo rilevante la sua figura, carica di troppe ambiguità, di un troppo forte significato politico, evocatrice di troppe passioni. Facile, in queste circostanze, dare alla sua azione [p. 37] valenze pressoché opposte; e del resto nessun
grande avvenimento o personaggio storico esaurisce una volta per tutte i suoi possibili e contraddittori significati.

Da questo punto di vista la figura di Robespierre è quasi imbarazzante, come dimostra la scarsa attenzione che gli è stata dedicata in occasione sia del primo che del secondo centenario della
Rivoluzione dell'89. Il Terrore, quella carneficina che fece cadere in sei settimane 1376 teste, spacca da due secoli il pensiero sulla Rivoluzione, confondendo i lineamenti di colui che si era assunto l'immenso compito di dirigerla politicamente. E' strana la rimozione avvenuta nei confronti di Robespierre, e di alcuni degli uomini a lui vicini, in un'epoca come la nostra in cui, come ha notato lo storico Paolo Viola dell'Università di Palermo, "messa da parte l'interpretazione marxista, si afferma chiaramente la rivoluzione come fenomeno politico, invenzione e sperimentazione dei meccanismi
democratici di massa".

Robespierre viene ghigliottinato nel tardo pomeriggio del 28 luglio 1794, il giorno dopo aver tentato di firmare quel proclama. L'ultima parte della sua vita, la più terribile e la più misteriosa, dura poco più di quarantott'ore, in un precipitare di eventi motivati dall'indecisione di molti, a cominciare dal protagonista, e da una straordinaria concatenazione di fatti imprevedibili. Già dalla fine di giugno, l'atmosfera all'interno del Comitato di salute pubblica (l'organo di governo più importante) si era caricata di così pesanti sospetti nei suoi confronti che Robespierre aveva preso a disertarne le riunioni. E' il suo primo errore, altri seguiranno. In politica, e non solo in politica, chi si isola e scompare si espone ad ogni rischio e finisce in genere per indebolirsi. Poiché è impensabile che un uomo come lui ignorasse questa vecchia regola, già il suo atteggiamento denuncia quanto meno la perdita della tagliente e quasi
spietata lucidità che era stata per tutti quei difficili mesi la sua caratteristica e la sua risorsa.

Robespierre assente, i sospetti, le dicerie, i pettegolezzi [p. 38] e le calunnie si diffondono e si amplificano, traendo alimento l'uno dall'altro. Si giura che tenga riunioni segrete con i suoi uomini più fidati per preparare la dittatura, o una restaurazione monarchica in cui egli stesso diventerebbe il sovrano, magari sposando la figlia del defunto Luigi Capeto. Nella sfera privata, si sussurra che si abbandoni a orge notturne con prostitute, che beva il sangue dei nemici, che mangi la carne dei preti arrosto, conciandone la pelle per farne scarpe destinate ai sanculotti. Non c'è mostruosità della quale non lo si dica promotore o partecipe, e anche solo limitandosi

agli argomenti strettamente politici, non c'è disegno ambizioso né tradimento della Repubblica del quale non s'individui in lui il segreto motore. Robespierre, che ovviamente conosce le voci, potrebbe
reagire, però non lo fa. Si limita a denunciare i suoi critici al club dei giacobini, chiamandoli "intriganti".

E' molto probabile che, con questo atteggiamento, abbia dato l'impressione di non controllare appieno la situazione. La sua apparente debolezza aggrava i contrasti, gli viene meno l'appoggio decisivo di molti voti della "pianura", si disgrega la stessa compattezza della "montagna", principale ragione del successo avuto
alla Convenzione. Intanto, crescono gli attriti tra il Comitato di salute pubblica e l'altro organo di governo, il Comitato di sicurezza generale, complicazione dovuta ai conflitti di attribuzione tra i due organi ma anche a risentimenti e gelosie personali, rancori politici, frizioni dovute al temperamento, ai timori per il crescente potere personale di Robespierre, in specie per i suoi propositi epuratori.

Questa dunque l'atmosfera politica; intanto il Comune di Parigi, in mano ai robespierristi, rende pubblico il maximum dei salari, vale a dire il ribasso delle paghe imposto per legge. Un carpentiere, per esempio, passa da 8 lire a 3 lire e 15 soldi di compenso. E si può immaginare con quali conseguenze sullo stato d'animo del piccolo proletariato urbano dei sanculotti. Solo l'8 termidoro (26 luglio) Robespierre affronta finalmente l'assemblea, [p. 39] pronunciando un
appassionato discorso. Afferma che la Rivoluzione può essere salvata,
che la "virtù" può ancora trionfare a condizione che venga eliminato il piccolo gruppo di "corrotti" che sta minando la Repubblica. Si appella al popolo dal quale quell'assemblea trae la sua legittimazione. Non fa i nomi dei corrotti, ed è un errore. Molti, troppi, possono riconoscersi in quelle parole: coloro che hanno approfittato della Rivoluzione, gli estremisti sanguinari, quelli che vorrebbero frenare le riforme, gli incaricati di missioni speciali in provincia che hanno reso inseparabile il Terrore dall'esercizio di un potere illimitato, coinvolti negli intrighi e nelle beghe locali. La sua reticenza accresce il numero di chi, temendolo, complotta per la
sua fine, salda l'alleanza tra l'ala destra dei giacobini (i modératis-tes), la "pianura" e l'estrema sinistra detta "terrorista" (gli exagérés). Uomini così diversi si uniscono solo per paura di

quell'uomo, delle sue parole, dei suoi propositi.

Il 26 di luglio, nell'aula della Convenzione, il caldo è insopportabile. Ma non è solo la temperatura a rendere madide le fronti di tanti deputati. "I nomi!" grida qualcuno. "Fa' i nomi!" Robespierre non risponde; chiude il suo intervento con un appello al
popolo "che è temuto, che viene adulato, che in fondo è disprezzato"
e torna in silenzio al suo scranno accolto dalla palese ostilità dell'assemblea.

La notte tra il 26 e il 27 luglio vengono orditi cento complotti. I nuovi alleati si riuniscono a ripetizione, cercando di concordare una strategia comune per la decisiva seduta del giorno dopo. I capi rivoluzionari, con prudenza estrema, si sondano l'un l'altro in un andirivieni guardingo di persone terrorizzate, ansiose soltanto di sopravvivere.

Nelle stesse ore Saint-Just prepara la difesa di Robespierre che intende pronunciare in aula il mattino successivo.

9 termidoro, 27 luglio; secondo il calendario gregoriano sarebbe domenica. Nella tarda mattina Robespierre si presenta alla Convenzione. Capelli arricciati, accuratamente [p. 40] incipriato, porta lo stesso vestito che indossava all'inizio di giugno, quando ha aperto la processione laica per la festa dell'Essere supremo: abito azzurro cielo, brache color giallo vivo, cintura di seta con i colori nazionali, ampio cappello con la coccarda tricolore. Quando varca la soglia dell'aula, poco prima di mezzogiorno, non sa che con quell'abito, di lì a poche ore, salirà lordo di sangue i gradini del patibolo.

La seduta antimeridiana si apre alle dodici. La temperatura è molto
elevata e il cielo, coperto di nubi, rende l'afa insopportabile. Saint-Just prende la parola, ma è fermato dai tumulti già alla seconda frase. "Mai assemblea parlamentare vide un così ben orchestrato disordine" dirà un testimone. "Forse la più drammatica seduta dell'intera storia parlamentare" annoterà uno storico. Robespierre prova a chiedere la parola ma si scatena un putiferio: "Abbasso il tiranno!" gridano, coprendolo d'invettive. Tallien estrae addirittura un coltello e fa l'atto di volerlo colpire. Anche molti deputati del centro si alzano ad inveire contro di lui, terribile segno d'isolamento e di sconfitta. Garnier de l'Aube gli rivolge un'invettiva che passerà alla storia: "Ti soffoca il sangue di

Danton!". Nel caos si ode la voce di Robespierre che urla:
"Presidente di assassini, per l'ultima volta ti chiedo la parola!".

Come talvolta accade nelle vicende dei parlamenti, tocca a un oscuro deputato far girare la pagina della storia. Il suo nome è Louchet, nessuno sentirà mai più parlare di lui. Le sue parole sono: "Presidente, chiedo una sentenza d'accusa contro Robes-pierre". Se dobbiamo credere a qualche resoconto forse melodrammatico, a quella
frase, che nessuno fino ad allora aveva osato pronunciare, l'aula per
alcuni interminabili attimi zittisce. Ma subito dopo riprendono le grida e nel rinnovato frastuono la richiesta di Louchet è accolta, messa ai voti, approvata per alzata di mano. Mancano pochi minuti alle sedici. Per tutto il pomeriggio e la serata le due parti in conflitto continueranno a cercare la propria legittimità rispettivamente nel Comune [p. 41] di Parigi e nella Convenzione nazionale in un susseguirsi di comunicati, proclami, appelli e dichiarazioni che, con parole spesso identiche, invocano la lealtà e l'appoggio dei cittadini su decisioni opposte.

Appena l'assemblea vota l'arresto, i gendarmi, tenuti pronti, fanno irruzione e fermano cinque deputati: oltre a Robespierre, suo fratello minore Augustin, Saint-Just, Philippe Lebas e Georges Couthon, che è paralitico e viene portato via a braccia, senza dargli nemmeno il tempo di riguadagnare la sedia a rotelle. Mentre fuori dell'aula comincia l'odissea dei prigionieri, la Convenzione, come se niente fosse accaduto, continua a discutere il suo ordine del giorno che prevede provvedimenti sul fenomeno delle alghe nel distretto bretone di Quimperlé.

Robespierre e gli altri vengono condotti sotto scorta in diverse carceri. Maximilien viene accompagnato alla prigione del Luxembourg,
dove però c'è un incidente imprevisto. Un funzionario municipale rimprovera aspramente la scorta - due gendarmi e un usciere della Convenzione - per aver messo le mani su "un amico del popolo". Il custode del carcere si rifiuta, in quelle condizioni, di accogliere
il prigioniero e non apre nemmeno il portone. I gendarmi decidono di
condurre Robespierre al municipio per chiedere istruzioni. Quando vi
arrivano sono circa le otto e mezzo di sera. C'è ancora luce in quella burrascosa serata di luglio.

All'Hôtel de Ville si è diffusa la notizia degli arresti e con slancio spontaneo si è dato ordine di far suonare a martello le campane, convocando così le Sezioni. Le barriere della città vengono chiuse, sulla place de Grève, oggi place de l'Hôtel de Ville, (*) comincia a radunarsi una folla armata.

Sono ore concitate in cui si confrontano due strategie. [p. 42] Robespierre ricorda che anche Marat era stato portato davanti al tribunale rivoluzionario da dove però era tornato trionfante, dando anzi, con la sua liberazione, il segnale della caduta imminente della Gironda.

Ma Robespierre sbaglia pensando di finire davanti a una corte rivoluzionaria. I leader del complotto stanno cercando ogni pretesto per dichiararlo "fuori legge" evitando un processo che - sanno benissimo - sarebbe molto più pericoloso per loro che per gli imputati. Lo storico Albert Mathiez avanza l'ipotesi che lo stesso guardiano del Luxembourg, rifiutando il prigioniero, potrebbe aver cercato di assecondare il gioco dei complottatori.

Ci sono parecchi documenti e testimonianze, anche se frammentari e contraddittori, su quei momenti. Sono ore in cui tutti gli avvenimenti restano in bilico; un nulla potrebbe farli inclinare verso un esito o quello opposto. Sulla place de l'Hôtel de Ville staziona una folla armata. Nelle sezioni sono in corso assemblee, si votano ordini del giorno, molti si preparano all'azione. I membri del Comitato si sentono indifesi; temendo le conseguenze del meccanismo da loro stessi avviato, alcuni fuggono.

La Convenzione si è di nuovo riunita in seduta pomeridiana alle diciannove. Collot, che la presiede, grida concitato: "Cittadini, è giunta l'ora di morire al nostro posto". La maggioranza degli storici è concorde nel dire che se in quelle ore della serata di domenica i robespierristi avessero spinto fino in fondo la loro azione, avrebbero potuto modificare gli eventi a proprio favore.

Verso le dieci e mezzo di sera, Robespierre viene a sedersi al Comitato esecutivo dell'Hôtel de Ville, in place de Grève. Intanto si diffonde la notizia che i Comitati di governo si preparano ad inviare truppe per circondare l'edificio e che sarà votato un decreto per dichiarare gli arrestati "fuori legge". La notizia circola rapidamente e in molte sezioni cominciano le defezioni; i meno forti, quelli che si sono lasciati intimorire, abbandonano. Sono rimasti i

verbali di queste assemblee di quartiere (come le chiameremmo [p. 43]
oggi). Provano che l'esito del confronto tra i sostenitori del Comune (cioè di Robespierre) e quelli della Convenzione rimase molto incerto
tra la mezzanotte e le due del mattino. All'interno dell'Hôtel de Ville intanto ci si interroga su quale decisione sia opportuno prendere. Saint-Just e Lebas insistono con Maximilien: se chiamerai il popolo alle armi, dicono, il popolo ti seguirà. "Salvando te stesso, salvi la libertà", gli grida un emissario del Comune. Robespierre esita. Secondo alcuni perché, puntando su un processo che
conta di vincere, non vuole uscire dalla legalità. Secondo altri perché incerto sulla motivazione dell'appello che gli si chiede. Alcune fonti riferiscono che si sarebbe espresso così: "Non possiamo
scrivere alle nostre truppe in nome della Convenzione né in nome del
Comune, ammesso che lo si decidesse. Possiamo farlo in nome del popolo francese e ciò avrà un effetto migliore".

Si cominciano a vergare gli appelli alle sezioni. Quello conservato al museo Carnavalet, dal quale siamo partiti per questa ricostruzione, ne è un esempio. Intanto, però, place de Grève si va svuotando. Gli uomini sono in attesa dalle sei del pomeriggio, non hanno cenato, non sanno che cosa fare. Tra di loro circolano emissari
della Convenzione che diffondono scetticismo, sostenendo che in quelle condizioni e tra così numerose incertezze, la cosa migliore è andarsene a casa. Le sezioni che hanno votato a favore della Convenzione ordinano ai propri aderenti di rientrare. Uno degli ultimi battaglioni fedeli, quello di Finistère, composto di manovali, si mette in marcia verso le due del mattino per rientrare al faubourg
Saint-Marcel.

La Convenzione non ha soltanto dichiarato Robespierre e i suoi "fuori legge", il che equivale a una condanna a morte, ha anche incaricato Barras di radunare la forza e di schiacciare ogni potenziale sommossa. Assecondato dalla sezione di moderati Le Peletier, a capo di una truppa cospicua, Barras si dirige verso l'Hôtel de Ville. Ha diviso i [p. 44] suoi seimila uomini in due colonne che procedono una sui Lungosenna, l'altra per rue

Saint-Honoré. Qualcuno ha tradito. Le avanguardie di Barras hanno saputo la parola d'ordine e così riescono a entrare nell'Hôtel de Ville senza colpo ferire. In questa fase si sviluppa una serie di azioni contemporanee e concitate. Mentre si accinge a firmare il proclama di cui ho detto, Robespierre è ferito. Suo fratello Augustin si getta da una finestra, spezzandosi una gamba. Couthon, nel trasporto, cade dalla sedia sulla quale l'hanno sistemato, ferendosi alla testa. Saint-Just, stoico, si lascia trascinare via senza proferire parola. Philippe Lebas prende la decisione più drastica e si uccide.

Nella notte tra il 9 e il 10 termidoro, quella memorabile notte nella storia politica del mondo in cui le passioni, i giuramenti, i propositi erano stati così alti e solenni e in cui tutti, sull'esempio dei romani antichi, s'erano ripromessi di "vivere liberi o di morire", vennero in realtà sparati due soli colpi di pistola: uno è quello che ferì Robespierre e di cui subito parlerò; l'altro è quello con il quale Philippe Lebas, deputato del Pas-de-Calais, ventinove anni, sposato da poco, un figlio appena nato, si tolse la vita. Era stato tra coloro che con maggiore energia avevano tentato di convincere Robespierre a chiamare il popolo alle armi. Quando capì
che tutto era perduto, preferì tirarsi un colpo alla testa.

Chi sparò a Robespierre? Anche su questa circostanza, gli storici sono divisi. Secondo Albert Mathiez e Georges Lefebvre, per esempio,
fu Robespierre stesso a tirarsi quel colpo. Altri sostengono che a farlo fu un uomo di guardia. Bronislaw Baczko ne dà anche il nome: "Il personaggio cui toccò di svolgere quella notte il ruolo più drammatico, il gendarme che sparò a Robespierre, si chiamava Merda. E
la cosa sapeva tanto di ridicolo che ci si affrettò a ribattezzarlo Meddat prima di presentarlo alla Convenzione, che gli riservò accoglienze trionfali". La storia ha conosciuto tante volte questa ironia: avvenimenti drammatici accompagnati da dettagli grotteschi.

[p. 45] I sostenitori della prima ipotesi attribuiscono il mal riuscito tentativo di suicidio al venir meno improvviso di ogni possibile ipotesi politica per recuperare la situazione. Mathiez: "Robespierre si sparò un colpo di pistola in bocca e riuscì solo a rompersi qualche dente". E ancora: "La storia del colpo di fuoco da parte di un gendarme è poco attendibile". Ci si basa su deduzioni più

che su fatti accertabili. Comunque, i danni che il colpo di pistola provocò furono molto maggiori di qualche dente rotto: la mascella fu
fratturata in modo drammatico, con fuoriuscita di schegge d'osso.

L'altra ipotesi, ferimento da parte di un agente, si basa su una serie di fatti, nemmeno loro peraltro definitivi. Agli atti risulta che a sparare fu un giovane agente di ventiquattro anni, Charles André Merda, detto Meddat o Meda. L'agente sostenne di essere stato
lui a sparare e la Convenzione gli riconobbe il merito levandosi in piedi per acclamarlo e nominandolo, poco tempo dopo, sottotenente.
Non sappiamo se ciò corrisponda al vero, sappiamo solo che quell'uomo
disse d'avergli sparato e che tutti gli credettero, premiandolo. Per la cronaca si può aggiungere che l'agente proseguì la sua carriera militare anche sotto l'Impero, raggiunse il grado di colonnello e nel 1812, durante la campagna di Russia di Napoleone, morì nella battaglia della Moscova.

Robespierre è a terra, il volto coperto di sangue, sono le primissime ore del mattino di lunedì 28 luglio (10 termidoro). Un'ora
dopo è disteso, le calze abbassate fino alle caviglie, il bell'abito azzurro imbrattato di sangue, su un tavolo nella sala delle udienze del Comitato di salute pubblica adiacente alla Convenzione. Come cuscino gli hanno messo sotto la testa una scatola. Stringe un sacchetto col quale di tanto in tanto tampona il sangue che gli empie
la bocca. Verso le quattro del mattino arrivano due chirurghi per medicarlo. Estraggono i frammenti di osso spappolato, arrestano l'emorragia, non provano nemmeno a ridurre [p. 46] le devastanti fratture. Fasciato in modo grottesco, con le bende che gli avvolgono
la testa, Robespierre resta per qualche ora disteso su quel tavolo, soffrendo atrocemente, sottoposto al dileggio dei molti che entrano per insultarlo o anche solo per curiosità. Vengono condotti alle Tuileries anche il paralitico Couthon, sempre trasportato a braccia, Saint-Just fiero e muto, Augus-tin Robespierre quasi agonizzante, nonché il cadavere di Lebas.

Intorno a mezzogiorno i prigionieri sono trasferiti alla prigione della Conciergerie. Robespierre è issato su una seggiola sorretta da

quattro uomini. Lungo il tragitto la folla lo copre di invettive.
Nello stesso momento la Convenzione, in pratica dopo ventiquattr'ore
di seduta ininterrotta, sospende la sessione.

Ore quindici dello stesso giorno: gli accusati vengono condotti al Tribunale rivoluzionario. L'accusatore pubblico Fouquier-Tinville pronuncia la requisitoria. Non c'è molto da dire, la condanna a morte
è già nelle cose. L'uomo, però, è zelante e chiede l'identificazione formale degli imputati alla quale si prestano due impiegati presenti, quasi per caso, in aula: "Riconosco in quell'uomo Maximilien de Robespierre".

Tra le sedici e le diciassette i condannati vengono caricati sulla carretta. Nel diario del borghese parigino Célestin Guittard de Floriban (scoperto anni fa dallo storico Bronislaw Baczko) quel pomeriggio viene raccontato in questi termini:

"Oggi, lunedì pomeriggio, Robes-pierre e 21 congiurati con lui sono
condotti davanti al Tribunale rivoluzionario per confermare la loro condanna giacché, essendo fuori della legge, il loro processo è già fatto. Si decreta che saranno fatti morire in piazza Luigi Xv, oggi piazza della Rivoluzione. (*) Sono stati condotti qui passando per la rue Saint-Honoré e dappertutto sono stati insultati dal popolo, indignato nel vedere come l'avevano ingannato. Hanno avuto la testa
mozzata alle sette di sera. In ventiquattr'ore si è fatto tutto; non si aspettavano di morire così presto quelli che volevano massacrare
[p. 47]
sessantamila uomini nella città di Parigi. Ecco come gli scellerati, quando stanno per realizzare i loro progetti, Dio permette che siano loro a morire."

L'agonia orribile di Robespierre fu scandita in controcanto da una straordinaria e festosa affluenza di popolo. Riferisce un cronista:

"Le strade erano completamente ingorgate. Spettatori di ogni età e
sesso riempivano le finestre e c'erano uomini saliti fino sui tetti delle case. L'allegria era universale e si manifestava con una sorta di furore. Più era rimasto compresso l'odio verso quello scellerato, più era rumorosa l'esplosione. Quando il lugubre corteo arriva, in rue Saint-Honoré, all'altezza della casa dei Duplay dove Robespierre

aveva abitato, (*) alcune donne costringono la carretta a fermarsi e cominciano a ballarvi intorno, mentre un ragazzo, riempito un secchio con sangue di bue, va intingendovi una scopa per aspergerne la facciata."

Così, pochi anni dopo i fatti, l'esecuzione venne raccontata da Nicolas Lemoyne des Essart:

"Alle quattro del pomeriggio, il 10 termidoro, il sinistro corteo uscì dal cortile del palazzo... Venne notato che Robespierre, andando verso il patibolo, aveva lo stesso abito indossato il giorno in cui aveva proclamato al Campo di Marte l'esistenza dell'Essere Supremo.
Nulla in lui richiamava l'idea dell'immenso potere che solo ventiquattro ore prima esercitava. Non era più né il tiranno dei giacobini, né l'insolente dominatore della Convenzione... Ciò che si poteva scorgere della sua fisionomia era orrendamente sfigurato. Un livido pallore finiva di renderlo orribile. Faceva mostra d'avere gli occhi feriti tenendoli quasi costantemente chiusi, fosse il dolore causato dalle ferite a opprimerlo, o le lacerazioni dovute ai rimorsi per il ricordo dei suoi misfatti.

Quando la carretta arrivò ai piedi del patibolo, gli aiutanti del boia fecero discendere il tiranno e lo stesero a terra fino a quando arrivò il suo turno d'esser messo a morte. Per tutto il tempo in cui furono giustiziati i suoi complici, non dette, all'apparenza, alcun segno di emozione. Tenne gli occhi costantemente chiusi e non li riaprì se non quando sentì che lo stavano trasportando sul patibolo.
Si dice che scorgendo il fatale strumento, cacciasse un doloroso sospiro; prima di ricevere la morte, però, doveva sopportare ancora una crudele sofferenza. Avendogli tolto l'abito, che era incrociato
[p. 48]
sulle spalle, il boia gli strappò bruscamente le bendature che il chirurgo aveva messo sulle ferite. La mascella inferiore si staccò in quel momento da quella superiore facendo sgorgare fiumi di sangue e la testa di quel miserabile divenne un oggetto mostruoso e nauseante.
Quando infine quella testa spaventosa fu tagliata e il boia l'afferrò per i capelli per mostrarla al popolo, lo spettacolo offerto fu il

più orrendo che possa immaginarsi. Così ha concluso la sua carriera il più grande scellerato che l'umana natura abbia prodotto... Possa l'esecrazione della presente generazione e della posterità ricoprire in eterno la sua memoria e agitare le sue ceneri perché trovino pace
i Mani delle tante vittime immolate da questo mostro alla sua fatale ambizione."
Quando sale sul patibolo, Robes-pierre ha trentasei anni. Couthon,
che è il più anziano, non arriva alla quarantina. Saint-Just ha ventisette anni, Lebas ventinove, Augustin Robespierre trentuno. E' stupefacente che uomini tanto giovani abbiano cambiato il volto della
politica e della storia d'Europa. Dei ventidue condannati di quel giorno, Maximilien fu il penultimo ad avere la testa mozzata. Tutta la sua eredità fu la somma di 461 franchi in titoli di Stato. Lo storico inglese Richard Cobb, in un ritratto sicuramente riduttivo e che tuttavia coglie un lato della sua personalità, lo descrive così: "Un uomo che sembrava destinato a una modesta rispettabilità, a piccole vanità provinciali, a cui piacevano le arance, le torte, i canarini, molto pulito, molto attento al suo abbigliamento". (*)
Tra le incisioni popolari stampate in occasione della sua morte ce ne fu una intitolata "Maximilien Robes-pierre, surnommé Catilina moderne, exécuté le 10 thermidor, an Ii de la République". L'immagine
mostra una testa tagliata che gronda sangue, con questo distico: "J'ai joué les Français et la divinité...@ Je meurs sur l'échafaud, je l'ai bien mérité"@ (Mi sono preso gioco dei francesi e di Dio...@ Muoio sul patibolo, l'ho ben meritato@).
"Robespierre" dice Bronislaw Baczko "muore abbandonato da tutti,
non solamente fuori della legge, ma fuori [p. 49] dell'umanità." Perché il grande rivoluzionario perse in così poche ore non solo il suo immenso potere, ma anche il prestigio e l'ascendente che aveva
sul popolo?
Sulla base dell'immenso materiale di studio che è stato scritto nel corso di due secoli, si può dire che nell'azione di Robespierre si sommarono due errori: uno di analisi politica, l'altro tattico. Subito dopo il loro arresto, i cinque accusati sembrano ignorare l'aiuto che può venir loro dalla spontanea insurrezione di popolo, dalle Sezioni, dai giacobini. La lotta che intraprendono contro il

Comitato e la Convenzione è centrata per intero su procedimenti
parlamentari prima, giudiziari poi. Robespierre, in altre parole,
crede inizialmente di poter riguadagnare la sua maggioranza in
aula,
in seguito di potersi difendere con efficacia davanti al Tribunale.
C'è nel suo atteggiamento una certa lealtà e apparentemente non
ha
messo in conto che i suoi nemici non esiteranno davanti a niente,
pur
di vederlo morto. Quando si reca al club dei giacobini, la sera del
sabato, uscendo dalla Convenzione, Maximilien ancora crede che il
giorno dopo, con l'intervento di Saint-Just ed eventualmente il
proprio, potrà riguadagnare il favore della maggioranza. Se non si
decide a chiamare il popolo alle armi, se non approfitta della folla
adunata in place de Grève, forte tra l'altro di trenta pezzi
d'artiglieria, è perché ritiene che la tecnica parlamentare basterà.
Sbaglia analisi, insomma. E sbaglia perché ignora che nel corso
della
notte si è saldata l'innaturale alleanza destra-sinistra tenuta
insieme non certo da un'ideologia, ma dalla paura nei suoi
confronti.
Il suo errore tattico è una conseguenza di quello politico, prodotto,
a sua volta, dalla mancanza di notizie. Si può addirittura notare un
certo candore nel comportamento diRobespierre: non seppe
immaginare
fino a che punto i suoi nemici sarebbero potuti arrivare. Puntando,
in seconda battuta, sull'esito del processo, non valutò che gli
autori del complotto avrebbero evitato il rischio di una sconfitta
dichiarandolo subito "fuori legge" e condannandolo con [p. 50] ciò
stesso a morte. Quando si rese conto del tranello nel quale era
caduto, era troppo tardi per rimediare.

Nonostante le molte spiegazioni che si è tentato di dare, la caduta
di Robespierre resta un enigma e tale infatti la considerava
Napoleone, che ebbe sempre seri dubbi sull'autenticità
dell'immagine
diffusa dai termidoriani. A Sant'Elena, quando non aveva più nulla
da
perdere, confidò a Cambacérès, un tempo membro della
Convenzione, che
"il mistero" Robes-pierre lo aveva sempre affascinato. Egli perse il
potere, disse, non perché volesse estendere il Terrore ma perché
voleva porvi fine. "Il popolo di Parigi" aggiunse "pensava che

eliminando Robespierre avrebbe distrutto la tirannia, mentre scopo della sua eliminazione era stato proprio quello di rafforzarla."
Con la sua morte la Repubblica democratica dell'anno Ii, creata con
l'aiuto dei sanculotti, cedette il passo alla Repubblica di Termidoro, la repubblica dei proprietari. Seguirà il Direttorio, con gentiluomini e honnêtes gens che riescono a rientrare in possesso di
quei diritti di cui la repubblica popolare li aveva spogliati. La "volontà unica" viene accantonata, tornerà qualche anno più tardi, con Napoleone, in forma di dittatura militare.[p. 51]

NOTE:
(*) Place de Grève è, letteralmente, piazza del Greto. Da quel toponimo deriva il sostantivo grève, che in francese significa sciopero.
(*) Ai nostri giorni place de la Concorde.
(*) Corrisponde al numero civico 398.
(*) R' Cobb, Tour de France, Milano, Adelphi, 1995.

Iii: L'impudica Suzanne

Questa è una storia piena di fascino e molto crudele. Storia di una madre e di suo figlio, entrambi artisti, che diventarono, per la verità non nella stessa misura, famosi. I luoghi dove questa storia si svolge sono particolarmente importanti e tutto porta a credere che
in luoghi diversi, o se non si fosse creato quel certo clima, anche la storia artistica e umana dei protagonisti sarebbe stata differente. Teatro di questa vicenda è infatti la Butte (la collina) di Montmartre, nome che evoca fin troppi richiami; ed ecco perché, prima di affrontare la vicenda di questa madre e questo figlio, conviene avvicinarsi con circospezione, e con qualche notizia in più, alla zona dove vissero e lavorarono.
A Montmartre suggerisco di arrivare dal lato nord, per rue Caulaincourt e poi rue Saint-Vincent da dove si può, volendo, salire verso la Butte anche tagliando per rue des Saules o per rue du Mont-Cenis. questo itinerario consente più di ogni altro di scorgere le tracce residue, che non sono molte però restano piene di significato, di ciò che Montmartre è stato prima di diventare uno stereotipo turistico. La rue Saint-Vincent costeggia tra l'altro il cimitero omonimo che è forse il più piccolo di Parigi, sicuramente

uno dei più raccolti. All'incrocio tra rue Saint-Vincent e rue des Saules si può vedere il bistrot "Au lapin agile", di cui ogni guida riferisce la storia. Sul lato opposto c'è una vigna e quel pezzo di campagna nel cuore d'una metropoli rappresenta un'autentica curiosità, lascito del tempo in cui Montmartre era un sobborgo appena
[p. 52] fuori Parigi, sulle cui pendici le vigne erano numerose. Vigna antica ma che, nel modo in cui si presenta oggi, è stata impiantata nel 1933. Ironia della sorte, quella vigna che costituisce, in un certo senso, il monumento a qualcosa che non c'è più, fronteggia un cimitero. Nella vigna ci sono tremila e duecento vitigni che producono un discreto Thoméry, vino spiritoso che una volta aveva la reputazione di faire sauter comme une chèvre, far saltare come capre.

Gérard de Nerval ci ha lasciato una sua testimonianza di come appariva la sommità di Montmartre alla metà dell'Ottocento:

"Ci sono mulini, locande, pergolati, luoghi di campestri delizie e stradine silenziose fiancheggiate da capanne, fienili, folti giardini. Verdi pianure tagliate da precipizi dove sgorgano dall'argilla polle d'acqua che contornano lotti di verdura sui quali s'aggirano capre che brucano l'acanto sospeso alle rocce; ragazze dall'occhio fiero e dalle gambe allenate le sorvegliano giocando tra di loro. Per le sue forme, le sue ombre, i suoi tigli, per i begli orizzonti che vi si aprono... tutto ricorda certi scorci della campagna romana."

Questo ritratto di Montmartre Nerval lo scrisse nel 1853, quando era già molto malato (si impiccherà nel 1855, a quarantasette anni),
ed è probabile che risenta di una certa idealizzazione, compreso quel
richiamo alla "campagna romana" che pochi anni prima aveva ispirato
al grande poeta dialettale Giuseppe Gioacchino Belli, nel sonetto Er deserto, un'immagine molto meno idilliaca:

"Fa' dieci mija e nun vedé una fronna@ Imbatte ammalappena in quarche scojo@ Dapertutto un zilenzio com'un ojo@ Che si strilli non
c'è chi t'arisponna.@"

Lo scenario di quella campagna brulla e spopolata si chiude con un'immagine di morte. In quella pianura vuota e immobile, infatti, l'unica cosa in movimento è un cavallo che avanza lento, a testa china, tirando un carro, una "barrozza": "Cor barrozzaro giù morto

ammazzato".
[p. 53] Del resto, come scrive Victor Hugo, "la campagna romana dà
una certa idea, la periferia parigina ne dà un'altra; vedere soltanto campi, case o alberi in ciò che un orizzonte ci mette sotto gli occhi, vuol dire fermarsi alla superficie".

La Butte di Montmartre conservò il suo carattere agreste fino alla prima guerra mondiale. Negli ultimi decenni dell'Ottocento era diventata terre libre des artistes, intendendosi per artistes soprattutto i pittori, ma anche gli incisori, i disegnatori, gli scrittori. Quindi, una comunità movimentata dove s'intrecciavano le relazioni più diverse, amorose e non, che talvolta sembrava contrastare con i luoghi, gli edifici religiosi che circondavano il Sacré-Coeur, basilica eretta sulla cima della collina e che ha la curiosa caratteristica di essere, insieme al Vittoriano di Roma, il monumento più bianco d'Europa.

Dal punto di vista amministrativo, Montmartre venne incorporata alla città di Parigi a partire dal 1o gennaio 1860. Da quel momento in poi la suddivisione tra la Montmartre "bassa" e quella "alta" fu soltanto questione di topografia urbana. Molto diversa era stata la situazione negli anni precedenti la Rivoluzione: i Fermiers Généraux (sorta di moderna cinta muraria) tagliavano in due la parrocchia di Montmartre, per cui erano addirittura esistite una Montmartre intra muros e un'altra extra muros. "Dentro" vivevano ristoratori, ragazze,
tenutari di luoghi di piacere, cabarettieri. "Fuori" c'erano soprattutto artigiani, cavatori di pietre, contadini, operai.

Abbattuto il muro dei Fermiers Généraux, vennero costruiti lungo il
suo tracciato i boulevard Clichy e Rochechouart, che delimitano ancor
oggi la parte "bassa" insieme alle strade del Ix arrondissement, che confluiscono in place Blanche e place Pigalle.

Il grande mutamento di questa zona comincia negli anni a cavallo della prima guerra mondiale, quando prende piede una vera e propria
moda della Montmartre "alta", [p. 54] di cui scrittori e pittori descrivono con entusiasmo le delizie: molto verde, mulini, vigne, campi. I mulini, elemento caratteristico della Butte, erano del resto così numerosi e così antichi che già il Tasso, visitando Parigi nel

1570, aveva detto di essere rimasto colpito soprattutto dalle vetrate
di Notre-Dame e dai mulini di Montmartre.

Come sempre accade in casi del genere, e dal momento che le "voci"
erano confermate dall'agreste amenità dei luoghi, l'entusiasmo degli
artisti contribuì non poco a scatenare l'assalto alla collina, con gli speculatori in prima fila, ovviamente. Al loro seguito arriveranno prima i curiosi e i visitatori, poi, in anni più recenti, quel turismo di massa che la trasformerà in un luogo chiassoso e volgare, come d'altronde è accaduto in tante altre capitali: a Londra
(Soho), a New York (il Village), a Roma (Trastevere) e via dicendo. Della Montmartre d'un tempo resta oggi la vista strepitosa dall'alto della Butte, quel panorama che Zola racconta più volte nel suo romanzo Paris, dal quale ho tratto le citazioni che seguono:

"A quell'ora, sotto il sole obliquo del pomeriggio invernale, Parigi appariva disseminata da uno spolverio luminoso come se un qualche invisibile seminatore, celato nella gloria dell'astro, avesse gettato a piene mani le sue bracciate di grani, il cui fiotto d'oro ricadeva da ogni parte. L'immenso campo dissodato ne era coperto, il
caos senza fine dei tetti e dei monumenti altro non era che una terra
arata di cui un qualche gigantesco aratro avesse scavato i solchi.

...

Parigi immensa si stendeva ai suoi piedi, una Parigi limpida e leggera nella chiarità di una sera di primavera precoce. Il mare senza fine dei tetti si stagliava con così singolare nettezza che si sarebbero potuti contare i camini e i trattini neri delle finestre, a milioni. Nell'aria calma i monumenti sembravano navi alla fonda, una
squadra fermata nel suo cammino le cui alte alberature brillavano nell'addio del sole. Mai Pierre aveva meglio potuto distinguere le grandi divisioni di questo oceano umano: laggiù, a est e a nord, la città del lavoro manuale con il ronzio e i fumi delle officine..."

Il brano prosegue con la minuta classificazione delle varie zone della città in modo non più impressionistico [p. 55] ma per così dire politico, o sociologico. Riferimenti che ci avvicinano a un altro aspetto tipico di Montmartre, appunto quello politico.

La collina a nord di Parigi è il luogo dove ebbero inizio, il 18 marzo 1871, i cento giorni, eroici e sanguinosi, della Comune, primo
tentativo di governo della classe operaia. La mattina di quel giorno, il capo dell'esecutivo Thiers invia alcuni reparti dell'88o reggimento di linea a riprendere i cannoni di cui un gruppo di uomini
e di donne s'era impadronito qualche giorno prima a place Wagram. i
reparti della Guardia nazionale, che si era "federata" (era cioè insorta a fianco dei comunardi), si oppongono. Dei cannoni, si temeva
giustamente, si sarebbero impossessati i prussiani che dal 1o marzo
occupavano la città. All'arrivo delle truppe, la folla insorge, soldati e cittadini fraternizzano, due generali vengono arrestati e passati per le armi dopo un frettoloso giudizio che si svolge nella sala da ballo dello "Château Rouge".

Cento giorni durò quel tentativo di governo d'ispirazione egualitaria che fu generoso e feroce, ma soprattutto ingenuo e fatalmente destinato a fallire. Alphonse Daudet, trentenne, descrive così la Butte di Montmartre a quei tempi:

"Un gran villaggio armato fino ai denti, le mitragliatrici piazzate sul bordo d'un abbeveratoio... Le scatole delle munizioni accanto a quelle del latte... i calci dei fucili sbattuti in fondo alle bottegucce di rigattiere e, dalla sommità al fondo della collina, una rumorosa confusione di bidoni, sciabole e gamelle..."

Jules Vallès, che ha fondato e dirige il giornale "Le cri du peuple", registra tra l'altro nelle sue pagine, con un linguaggio partecipe e molto romantico, la cronaca minuziosa di quei momenti,
gli eroismi, le morti. Nei giorni di fine maggio in cui la Comune ormai agonizza, Vallès scrive:

"Oggi piove; un tempo come quello che deve fare a Londra. Nonostante sia il 27 maggio, mese delle rose, cade una pioggia fredda
[p. 56] come la neve e il terreno sul quale si tengono le ultime assemblee di Parigi vinta e violata è zuppo di fango. Le nostre calzature che hanno a lungo marciato nel sangue lasciano in questo fango delle rosse impronte... I fucili lavati dall'acqua che cade dal cielo gelano le mani, i messaggi che arrivano dalle barricate gelano il cuore..."

Louise Michel comanda un battaglione di sole donne che è tra gli ultimi a cedere, sulla barricata di place Blanche. La sommità della Butte, scrive, "était un abattoir", era un mattatoio. In questo mattatoio, è sempre Louise Michel a riferire, arriva all'improvviso lo stato maggiore a cavallo:

"Lo comanda un uomo piuttosto robusto, dal volto regolare, ma i cui
occhi, pieni di collera, sembrano schizzare dalle orbite. Il viso è violetto, come se il sangue vi si fosse concentrato per meglio farlo risaltare e il suo magnifico cavallo resta immobile come se fosse di bronzo. Tenendosi ben eretto sulla cavalcatura, l'uomo appoggia le mani sui fianchi in segno di sfida e, posto dinnanzi ai prigionieri, comincia: "Io sono Galliffet! Voi, popolo di Montmartre, pensate che
io sia molto crudele. Ebbene lo sarò più di quanto pensiate". E il massacro comincia..."

Come in tutte le guerre civili, ci furono gesti di ferocia da entrambe le parti. Quelli dei vincitori, a battaglia ormai finita e vinta, hanno lasciato però la memoria di una particolare crudeltà, alimentata quasi sempre da autentico odio. Se è vera l'etimologia che
fa derivare il nome Montmartre dalla contrazione di Mons martyrum,
accanto ai martiri cristiani potrebbero esser posti, con uguale legittimità, gli eroici resistenti della Comune. Nel cimitero del Père Lachaise c'è un muro che ricorda il sacrificio di quei giorni: è quello contro il quale molti "federati" vennero passati per le armi. Vale una visita, e una sosta.

Bisogna sapere che cosa è stata Montmartre se ci si vuole orientare
tra i piccoli venditori di ricordi inutili e i ristoranti di ogni
tipo che affollano oggi la Butte, e non ci si rassegna a credere che sia quella la sola realtà possibile di un posto rimasto incomparabile.

[p. 57] Dopo la pacificazione che con gli anni e il rientro degli esiliati si consolida, cancellate le tracce e i ricordi della
disfatta di Sedan e della guerra civile, Montmartre diventa la collina degli artisti. Restano di quel periodo alcune strade, qualche angolo, sfuggenti dettagli che bisogna saper cogliere al loro repentino apparire. Uno di essi ci interessa in modo particolare perché ci avvicina a quella madre e a quel figlio cui accennavo

all'inizio del capitolo: si tratta di una casa situata al numero 12 di rue Cortot. una casa, oggi sede del Musée de Montmartre, che è forse la più antica della collina. Nel Xvii secolo era l'abitazione di Roze de Rosimond, un attore del Théâtre de Bourgogne specializzato nel repertorio molieriano e che, come Molière, morì in palcoscenico recitando il Malade imaginaire, nell'ottobre 1686. Due secoli dopo, l'edificio divenne una residenza di artisti, celebri e meno celebri. Tra questi, appunto, la madre e il figlio di cui dobbiamo occuparci: Marie-Clémentine "Suzanne" Valadon e Maurice Utrillo.

Anche se molti artisti abitarono la collina, e tra questi Corot e Berlioz, Gérard de Nerval e Eugène Sue, forse nessuno riuscì a incarnarla meglio di Utrillo - il pittore che i muri, le case, le vie di Montmartre dipinse per tutta la vita - e di Marie-Clémentine Valadon. la donna che Toulouse-Lautrec ribattezzerà Suzanne, giocando sul suo amore per i "vecchioni", nasce a Bessines, nel Limousin, il 23 settembre 1867; è figlia di Madeleine e di padre ignoto. Quando è ancora bambina, lei e la madre si trasferiscono a Montmartre, dove Suzanne cresce in quelle stradine luride, povere, spesso imputridite dall'umidità, piene di verde.

Ho riportato poche pagine fa la descrizione idealizzata, la pastorelleria, di Gérard de Nerval. eccone un'altra, molto diversa, a tinte fortissime, che dobbiamo a Zola:

"Il cortile fangoso come una cloaca, le scale nauseanti, i sordidi alloggi gelidi e spogli, con le famiglie che si contendevano dei pastoni che perfino i cani randagi avrebbero rifiutato, madri dalle mammelle rinsecchite che trascinavano i loro figli urlanti, vecchi [p. 58] gettati in un angolo come animali, che morivano di fame tra i rifiuti..."

E' possibile che lo scrittore esageri, come sicuramente ha esagerato, in direzione opposta, Nerval. E' certo comunque che in quelle strade e in condizioni forse non molto diverse da quelle qui sopra riportate, Suzanne cresce. Diventata grande affermerà non senza orgoglio: "Quello che altri bambini trovano in casa, io l'ho trovato per strada: l'eccitamento, l'amore, le idee". Del resto il grande Hugo nella lunga e innamorata descrizione del gamin de Paris, lo "scugnizzo" parigino, con la quale prepara nei Misérables l'ingresso del personaggio di Gavroche, dice di uno di questi ragazzi cresciuti

per strada: "Non aveva casa né pane, non aveva fuoco né amore; era
però contento perché era libero".

Di libertà Suzanne ne ebbe fin troppa. Aveva una grazia istintiva di monella e una vivacità senza pari. Era piccola di statura, ma con un corpo di perfette proporzioni, una donna in miniatura dal seno fastoso. Quando ha nove anni sua madre Madeleine, che è perennemente
ubriaca, la manda a bottega come aiuto sarta. E' il suo primo lavoro,
dura poco. Star seduta ad agucchiare immobile non è per lei. Diventa
successivamente sguattera, commessa di pasticceria, cameriera, poi
fioraia: la diverte intrecciare corone per i morti, pare che lo faccia con una certa maestria. Anche questo mestiere comunque dura
poco e Suzanne, che ha un equilibrio perfetto, diventa cavallerizza al
circo Mollier. ecco un'attività che finalmente la soddisfa. Le sue membra brevi le danno un controllo istintivo del corpo, sarebbe stata
senza dubbio un'ottima ginnasta. Volteggiare semivestita, o seminuda,
sulla groppa di un vecchio cavallo che gira intorno alla pista la entusiasma. Le piace la tutina di lucenti paillettes, dopo tutti gli stracci che ha dovuto indossare da quando è nata. Fa anche qualche
volteggio al trapezio, non è propriamente un'acrobata ma [p. 59] offre un bello spettacolo: un esile corpo adolescente nel quale sta già affiorando la donna. Insieme alle ruote e alle capriole che le vengono con facilità, coltiva la passione per il disegno, istintiva anche quella come tutto il resto. I primi soggetti che ritrae sono cavalli, cani, gatti e fiori.

Un giorno cade e si ferisce. Come dirà più tardi, "raccolsero un povero corpo spezzato". Sopravvive senza conseguenze, ma il lavoro al
circo finisce con quel capitombolo. A Montmartre tutti la conoscono perché il suo fisico fiorente, le sue doti di simpatia e anche quella madre sempre ubriaca ispirano un misto di allegria e di pietà. Che negli uomini si mescola al desiderio.

Anche l'amore, che è subito quello fisico, comincia prestissimo. Si concede spensieratamente e continuerà a farlo sempre. Le sue prime alcove sono soffitte, soppalchi, capanni, poveri atelier d'artisti senza nome. E' per questa via che comincia a lavorare come modella, ora che non può più farlo al circo. La nudità dell'amore la induce a posare. O forse succede il contrario: la nudità della posa la porta all'amore. Certo è che di tutti quelli che la ebbero davanti al cavalletto diviene anche l'amante, di una notte o di un'ora. Tutte le modelle lo fanno, perché l'amore è considerato quasi un'appendice del mestiere; e del resto succede anche oggi, nelle sedute fotografiche. Suzanne, il cui nome è ancora Marie-Clémentine, lo fa più volentieri delle altre. Ha un temperamento sensuale, nessuna remora, nessuna educazione, niente da perdere. E dal momento che molti guardano con interesse i suoi disegni e dicono che sono belli, Suzanne, che non ha nemmeno vent'anni, pensa di mostrarli a Puvis de Chavannes che di anni ne ha cinquantotto ma ha anche uno studio a Neuilly ed è un pittore acclamato. Monumentale, sontuoso, dalla gran barba altera, questo attempato dandy è un maestro insuperabile di composizioni immense, corteggiato e strapagato quando si devono decorare il Panthéon, l'Hôtel de Ville o altri insigni edifici con allegorie divine e civili che si chiamano Il lavoro, Il riposo, La guerra, La pace.

[p. 60] Puvis l'ascolta, soprattutto la guarda e decide di prenderla. Suzanne resta e Puvis, oltre a ritrarla e a portarla a letto, le insegna i primi rudimenti della vita mondana: come si legge un menu, come si sta seduti a tavola, come si saluta una persona, come si fa conversazione, insomma quel tipo di introduzione alla civiltà dei rapporti di cui a Suzanne nessuno ha mai detto niente. La fa anche posare come modella. Quando c'è bisogno di una figura di dea, di sacerdotessa, di un corpo ignudo di vergine, è Suzanne che offre tratti e contorni. Dirà in seguito: "Nei quadri compaio qua e là; quasi tutte le figure hanno qualcosa di me".

Non dura molto, non sappiamo che cosa o chi dei due interrompa il
rapporto, chi si annoiò per primo, chi avvertì il primo moto della
sazietà o dell'insofferenza. Accadde.

Il maestro successivo è Pierre-Auguste Renoir che ha da poco
superato i quarant'anni e che dunque, rispetto a Puvis, è quasi un
ragazzo. Oltre a fare l'amore è probabile che i due si amino. Renoir
ritrae Suzanne, circonfusa di luce, in vari quadri: Ballo in città,
Ballo in campagna, Ballo a Bougival. ma sui disegni che la sua
piccola amante continua a buttar giù, getta al più un'occhiata
distratta. Suzanne commenterà anni dopo, placata dalla celebrità:
"Ah, Renoir! Un vrai peintre, mais pas de coeur", un vero pittore, ma
niente cuore. Pesa forse su questo giudizio il modo in cui la loro
storia finì. La fidanzata, e futura moglie dell'artista, li sorprese
un giorno insieme in un atteggiamento che i cronisti definirebbero
"inequivocabile". Chiese che la ragazza venisse subito allontanata e
Renoir obbedì, con molta condiscendenza, con molta sollecitudine.

La mattina del Natale 1883, la sedicenne Marie-Clémentine, che è
incinta, viene colta da violenti dolori che durano più di
ventiquattr'ore. La nascita di colui che diventerà Maurice Utrillo
avviene nel pomeriggio del giorno seguente, 26 dicembre. Chi fosse il
padre del bambino, in quell'andirivieni di uomini, la ragazza non
sapeva con [p. 61] precisione, o almeno così disse. Nella rosa
piuttosto larga di candidati possibili figuravano tra molti altri
Rodin, Renoir, lo scultore Bartholomé, il veneziano Zandomeneghi, lo
studente catalano Miguel Utrillo y Molins. il mistero della paternità
andò avanti a lungo, tra cento divertiti pettegolezzi; si risolse
solo nel 1891 e solo perché l'eterno studente catalano Utrillo, buon
cavaliere e buon hidalgo, una sera in cui per l'ennesima volta si
discuteva se il piccolo Maurice fosse figlio di Renoir piuttosto che
di Puvis de Chavannes, tagliò corto alzandosi in piedi e proclamando
con una certa spagnolesca grandiosità: "Per me sarebbe un vero onore
poter firmare col mio nome l'opera di uno di questi grandi maestri!".
Con quel nome il bambino venne riconosciuto.

Quando Maurice compie otto anni è già segnato dall'epilessia. Nonna Madeleine, che quella nascita aveva strappato alla sua eterna ebetudine alcolica, s'era trasformata in una specie di vice-madre e, obbedendo alle rustiche usanze del natio Limousin, aveva nutrito il nipotino con biberon pieni più di vino che di latte. Prima ancora di cominciare a parlare, Utrillo era già alcolizzato e con istintiva astuzia infantile aveva imparato che bastava simulare i primi sintomi di un attacco epilettico perché Madeleine accorresse soccorrevole con l'amata bottiglia di rosso. Diventato adulto arriverà, nella fase più acuta del male, a bere acqua di colonia e la trementina che usava per stemperare i colori. Il vino eccita i suoi nervi debolissimi, lo rende furioso: gli amici del "Lapin agile" - che sono Rousseau, Modigliani, Max Jacob, Picasso - quando lo vedono cadere ubriaco, s'affrettano ad assicurarlo con qualche corda al banco per impedire che al risveglio spacchi tutto, preda di uno dei suoi accessi. I monelli gli corrono dietro facendogli il verso e lo irridono chiamandolo "Le fou de la Butte". La perenne ubriachezza di Utrillo è ripugnante, ma spinge quasi al pianto se si pensa alla somma di orribili infelicità che quell'uomo dovette sopportare. Il suo nome viene ridicolizzato in "Litrillo" e [p. 62] perfino gli sfruttatori di prostitute che oziano a Pigalle lo deridono, vedendolo attraversare la piazza con andatura barcollante. Sarà per almeno tre volte ricoverato in case di cura per malattie mentali e nervose e solo un'altrettanto demenziale infatuazione mistica, negli ultimi anni, lo salverà dagli orrori del delirium tremens.

Ma torniamo all'infanzia di Utrillo. Sono due, a questo punto, le vite che bisogna seguire. Suzanne trova in Toulouse-Lautrec un nuovo amante (della sua stessa statura, questa volta), col quale avrà una relazione di quasi due anni; e il piccolo Maurice cresce nei vicoli di Montmartre tra la nonna ebete e la madre che ha poco tempo per lui, persa com'è dietro la sua incipiente carriera artistica e i tanti amori che si susseguono, anche uno al giorno. Toulouse-Lautrec

mette Suzanne al centro di due ritratti (Donna dai guanti neri e Postumi di sbornia) e ne fa la protagonista di un altro quadro, Al circo Fernando: cavallerizza.

Quanto a Maurice, Francis Carco, narratore di Montmartre, ci racconta di quando gli era proibito rientrare in casa prima che sua madre avesse terminato gli abbracci con un qualche occasionale amante: "Sedeva sul bordo del marciapiede e, con i piedi a mollo nel
rigagnolo, restava lì muto, la fronte stretta tra le mani... troppo oppresso dalla pena per reagire".

Se Suzanne e Maurice fossero due esseri normali, episodi e comportamenti come questi darebbero alle loro esistenze un connotato
da cronaca nera. Né la madre né il figlio erano però persone normali,
e non possono quindi essere giudicati col metro consueto, non del tutto almeno. Siamo negli anni intorno al volgere del secolo e in quei circoli di Montmartre più o meno tutti sono consapevoli che le nuove correnti pittoriche sono destinate a cambiare per sempre il modo in cui la realtà è stata raffigurata fino a quel momento. L'eccitamento, la tensione, le novità, suscitano un sentimento di attesa e di rivolta che non si ferma solo al modo in cui i colori o le rifrazioni della luce devono [p. 63] essere restituiti su una tela, ma investe i canoni di vita e l'intera moralità borghese. E' una spiegazione possibile di certi atteggiamenti, al di là di quella psicoanalitica. Altrimenti bisognerebbe semplicemente dire che Suzanne Valadon si comporta come un mostro col figlio adolescente che
lascia fuori di casa sotto la pioggia, inebetito dal vino, perché lei possa concludere l'amplesso con l'amante del momento.

Il primo ad apprezzare veramente la Valadon come artista fu forse Degas, al quale era stata presentata da Federico Zandomeneghi. A Edgar Degas i disegni di Suzanne piacciono: "Degas mi ricevette molto
amabilmente" racconterà la donna "e mi riempì di elogi. Da quel giorno fui di casa. Appese una mia sanguigna in sala da pranzo...". Suzanne Valadon comincia a farsi un nome. Nel 1912 partecipa al Salon
des Indépendants, nel '19 al Salon d'Automne.

Suo figlio Maurice cominciò a dipingere a diciannove anni, grazie a un neurologo che, dimettendolo dalla clinica dopo una cura di

disintossicazione, consigliò alla madre di tenere occupato in quel modo il giovane infelice. Ciò che Suzanne non aveva saputo dare come madre, lo dette in qualche modo come maestra. Fu implacabile: lo obbligò a sedere per ore davanti al cavalletto insegnandogli tutto, facendolo ricominciare daccapo se qualcosa non andava o se il risultato non era quello voluto. A poco a poco, dipingere diventò davvero per Utrillo quella terapia che il medico geniale e sconosciuto aveva indicato. Francis Carco ha scritto: "Chiedeva ai suoi quadri solo una consolazione ai suoi mali. Erano un rifugio, una compagnia nei giorni brutti, un sollievo, una speranza quotidiana. Ecco perché quell'artista non può essere collegato a nessun altro".

Suzanne lo costringe, lo incita, lo colma di lodi, dice che le sue tele, che vengono dipinte "copiando" cartoline postali, sono dei veri capolavori. E lui, che la ama follemente, per obbedienza e per amore diventa Utrillo.

[p. 64] La casa di rue Cortot, dalla quale il mio racconto è cominciato, entra a questo punto nella vicenda. Sono gli anni della prima guerra mondiale. Suzanne ha un amante stabile che si chiama André Utter e che vorrebbe anche lui diventare un pittore. André ha trentacinque anni, tre più di Maurice di cui è amico. Suzanne ne ha quasi cinquanta. Questa volta, almeno da parte di lei, è il grande amore, i due si sposeranno e per il momento vanno a vivere insieme al numero 12 di rue Cortot. maurice, che alloggia con loro, è il testimone della nuova luna di miele di sua madre per la quale, ancora una volta, le sedute di posa diventano d'improvviso sedute amorose: porte repentinamente chiuse, rumori, piccole grida, sospiri...

Perfino nell'ambiente disincantato di Montmartre il curioso ménage suscita qualche commento. Li chiamano "la trinité maudite". André, artista mediocre, ha un corpo da atleta greco. Suzanne lo ritrae nudo, bellissimo, sensuale. Per esempio in Adamo ed Eva (1909), ed è la prima volta che una pittrice ritrae una coppia ignuda. Seguono La joie de vivre, omaggio a Cézanne, e Il lancio della rete (1914) che

sono in pratica un trittico dedicato al corpo e alla sensualità di André. Nel 1917 i tre, detti anche "le trio maudit", espongono insieme alla galleria Bernheim Jeune. Maurice ha preparato più di trenta tele nuove, ma dopo la mostra si fa rinchiudere un'altra volta
in una casa di cura. Passa intere giornate senza fare o dire nulla, ore e giorni di completa apatia, interrotti da accessi d'ira furibonda che lo sfiniscono.

Come per tanti pittori oppressi dal bisogno, da un'ossessione o anche solo dalla sveltezza e facilità di esecuzione, nessuno sa con esattezza quanti quadri Utrillo abbia dipinto. Forse tremila, forse diecimila. Sua madre fu la prima a rendersi conto che quel povero figlio quasi pazzo era un vero genio della pittura e André, fallito come artista, ne diventò un po' l'agente. Maurice quarantenne passa
le sue giornate chiuso in una stanza, nel silenzio d'una lussuosa dimora in avenue Junot, con un trenino elettrico [p. 65] che Suzanne
gli ha regalato perché giochi e si distragga tra una tela e l'altra. Nel 1926, un suo quadro spunta in un'asta 50 mila franchi, un'enormità.

Questa breve storia si conclude con il matrimonio di Utrillo, strano come tutto il resto. La sposa è Lucie Valore (o Valoir), anche lei male assortita, vedova di un banchiere belga, di sette anni più anziana di Maurice: quarantanove contro quarantadue. Né Suzanne né
suo marito hanno calcolato fino in fondo l'energia di questa signora che fa battezzare e cresimare Maurice, vuole sposarlo in chiesa, prende saldamente in pugno gli affari e le tele, espropria Suzanne e André di ogni diritto, passa tutto a un professionista, l'agente Paul Pétridès.

Maurice non beve più, si limita a scrivere Vins sulla porta dei bis-trot che dipinge. In compenso prega in continuazione, compie plateali atti di pietà. "C'est fou ce qu'il peut prier le vieux!": è pazzesco quanto prega il vecchio, si lascia scappare Pétridès. nell'aprile del 1938, tre anni dopo il matrimonio del figlio, Suzanne muore, davanti al cavalletto, a Montmartre. E' del 1932 uno dei suoi
quadri più coraggiosi e più belli, Autoritratto con i seni nudi: vi è raffigurata una donna di sessantacinque anni dalle grazie ormai sfiorite, segnata dal tempo, il seno vizzo e cadente.

Maurice le sopravvive di diciassette anni, muore il 5 novembre 1955, ridotto l'ombra di se stesso non solo dal punto di vista artistico. L'energica Lucie vive fino all'agosto del 1965, ed entra, sia pure in tarda età (ottantasette anni), nella nostra epoca. Da vecchia la chiamavano "l'impératrice de Montmartre".
Per una curiosa coincidenza, Suzanne e Maurice sono morti alla stessa età, pareggiando alla fine la differenza che li aveva separati all'inizio.[p. 66]

Iv: All'ombra dei cipressi...
Ricordo come se fosse ieri il giorno in cui il professore d'italiano lesse ad alta voce e, mi parve, con emozione, I sepolcri di Ugo Foscolo. Era un professore curioso, con qualche aspetto di eccentricità più da college inglese che da ginnasio italiano. S'infiammava parlando di Machiavelli o di Leopardi, ci spiegava il compito civile e morale dell'opera d'arte, citava spesso De Sanctis. il professore attaccò: "All'ombra dei cipressi e dentro l'urne..." e la vaga noia della mattina di colpo si sciolse. I versi trasmettevano sentimenti che parevano bellissimi, immagini forti, indimenticabili, da film dell'orrore: la cagna derelitta che raspa tra "le macerie e i bronchi", che s'aggira raminga tra le fosse ululando famelica, o anche l'upupa (uccello che di notturno ha solo il nome) colta nell'atto di uscir da un teschio "ove fuggia@ la luna e svolazzar su per le croci@ sparse per la funerea campagna".@ Quelle immagini, credo d'averlo saputo già allora, erano destinate a restare vive nella memoria proprio per il funebre manierismo romantico che le riempiva.
Una cosa non capii: l'editto di Saint-Cloud, vale a dire il decreto col quale Napoleone, nel 1804, estendeva alle province italiane il divieto di sepoltura nelle chiese e negli abitati. Non lo capii perché l'idea che avevo della morte era quella, tutto sommato composta, che mi aveva dato un grande cimitero come il Verano di Roma, in particolare la sua parte monumentale connotata da una raggelata pietà neoclassica: le colonne mozze, gli angeli piangenti, [p. 67]
le figure femminili col capo velato, le forme muliebri che s'intravedono sotto un leggero drappeggio, a dire il vero più sensuali che funebri, almeno agli occhi di un adolescente. Nulla sapevo della filosofia di un cimitero e dell'igiene che deve presiedere alla morte, più ancora che alla vita. Non capivo la preoccupazione che aveva mosso Napoleone anche se, abitando allora

non lontano dalla via Appia antica, mi erano familiari i sepolcri
posti fuori delle mura e lungo le grandi strade consolari per tenere
i morti, con i loro miasmi, lontani dalle abitazioni dei viventi.

Mi lasciai prendere dai versi: le urne confortate dal pianto dei
superstiti, l'albero odoroso che spande la sua amichevole ombra
sulle
ceneri, la preghiera di una donna innamorata, la "bella d'erbe
famiglia e d'animali" e la perfetta sintesi che, in tre versi,
Foscolo fa de Il principe di Machiavelli: "Temprando lo scettro ai
regnatori@ gli allor ne sfronda ed alle genti svela@ di che lacrime
grondi e di che sangue".@ Insomma, tutte le immagini che
qualsiasi
studente ricorda. Salvo l'editto di Saint-Cloud, occasione immediata
del poema che infatti venne scritto nel 1806, due anni dopo
quell'atto legislativo.

A quell'editto ho ripensato soltanto poco tempo fa, visitando le
catacombe di Parigi. Perché Parigi, come Roma, ha le sue
catacombe,
anche se le somiglianze non vanno molto al di là del nome. Quelle
romane, sparse per lo più intorno alla via Appia, nacquero per
seppellire i poveri e i cristiani, che rifiutavano la cremazione e
coltivavano nella semiclandestinità il loro culto. A Roma furono,
insomma, un luogo sotterraneo (e in una certa misura ideologico)
di
"prima sepoltura", al contrario delle catacombe parigine le cui
origini sono molto diverse, come vedremo, e che ebbero tale
funzione
solo durante gli anni del Terrore, quando i cadaveri dei decapitati
venivano gettati nelle gallerie sotterranee a decine ogni giorno.

Per una curiosa coincidenza anche a Parigi, come a Roma, le
catacombe si trovano a sud della città. A Roma [p. 68] sulla via
Appia, a Parigi nei pressi di place Denfert-Rochereau, nel Xiv
arrondissement. piazza vasta e piuttosto anonima, se non avesse al
centro una copia (appena ridotta rispetto all'originale) del famoso
leone di Belfort scolpito da Bartholdi. (*) Il fierissimo leone,
verde nella sua patina bronzea, dedicato "à la defense nationale"
che
ricorda gli eroici difensori di Belfort (Alto-Reno) e il loro
comandante, colonnello Denfert-Rochereau, sacrificatisi durante la
guerra franco-prussiana del 1870.

Sotto la piazza, sotto il leone, sotto buona parte del quartiere,

si estendono le catacombe parigine: chilometri di gallerie (parzialmente visitabili) fiancheggiate da montagne di ossa umane accatastate in ordine e suddivise secondo la forma anatomica, tibie e scapole, femori e rotule, le lunghe e le tonde; e teschi, naturalmente, impilati uno sull'altro a decine, oppure inseriti a mo' di ornamento nel pigia-pigia degli altri, meno espressivi residui umani. Forse sono cinque, o sei, i milioni di scheletri ammassati in quelle gallerie. Nella sterminata folla anonima degli scomparsi, sono anche compresi i resti di uomini e donne al loro tempo illustri, come madame Pompadour, amante di Luigi Xv, e varie vittime della ghigliottina, non escluse le più celebri: Danton, Camille Desmoulins, Maximilien de Robespierre...

Per entrare nelle catacombe si discende una stretta scala a chiocciola scavata direttamente nella pietra, novanta gradini che portano a una ventina di metri sotto il livello stradale. Lì giunti si cammina su una ghiaia piuttosto irregolare, perennemente umida; ai lati, monumentali cataste ossee che col tempo hanno acquisito una patina uniforme che ricorda la pergamena, anche se alcuni preferiscono definirla color pain brûlé. Di tanto in tanto bracci di gallerie laterali, sbarrati da cancelli, si aprono sul buio dando l'idea di un dedalo senza fine. Altre volte, d'improvviso, [p. 69] il soffitto s'innalza, formando una specie di rozza cupola debolmente illuminata nella quale sono riconoscibili, per diversità di colore e di consistenza, i vari strati che formano il sottosuolo della città.

Una lunga galleria conduce a uno spiazzo ottagonale situato a perpendicolo sotto l'attuale numero 12 dell'avenue René Coty. Lì sorge un frontone triangolare sorretto da due pilastri sul quale campeggia un'iscrizione il cui tono è come sospeso a metà tra Dante e il melodramma: "Arrête! C'est ici l'Empire de la Mort" (Fermati! Questo è il regno della morte). In realtà non bisogna fermarsi, ma al contrario procedere, perché superato lo stretto varco la macabra sfilata riprende e s'amplifica con una certa scenografica magnificenza, come vollero coloro che dettero sistemazione alle gallerie. Infatti, conclusi i lavori intorno al 1810, il prefetto

della Senna conte Frochot ebbe a dichiarare che i luoghi "erano stati
sistemati in modo da renderli interessanti e quasi gradevoli".
Ogni braccio di galleria porta lo stesso nome della strada che, in superficie, lo sovrasta. Identica anche la direzione, sicché il reticolo diventa in certo modo lo specchio sotterraneo di quello urbano, una decina di metri più in alto. Colpiscono alcune lapidi in italiano. Una, in solenni e oscuri versi endecasillabi, ammonisce:
"Esistenza dell'uom te breve avversa@ troppo ai desii la cieca gente accusa@ e a mille obietti frivoli conversa@ l'omaggio d'un pensier poi ti ricusa@ ma vegetando coll'errore a lato@ muore al dì mille volte anzi suo fato.@"
Si torna alla luce del giorno risalendo un'altra interminabile scala a chiocciola e uscendo da una porticina seminascosta tra un negozio e un anonimo portone in rue Dareau. Nessuno, percorrendo
quella strada, potrebbe immaginare che il piccolo varco sorvegliato da un agente è una via d'accesso al regno sotterraneo delle catacombe. Il suono dei passi e le voci di coloro che risalgono affannati [p. 70] l'impervia scala producono un curioso effetto d'eco piuttosto sinistro. Si esce e si scopre con sorpresa che la place Denfert-Rochereau, dalla quale si era partiti, è lontanissima, perché là sotto, senza troppo avvedersene, si è percorso un tratto assai lungo di strada.

Tutti sanno perché Roma ebbe le sue catacombe. Ma a che cosa dobbiamo e come sono nate quelle di Parigi? Qui torna il decreto di Saint-Cloud del 1804, o per meglio dire il lungo processo civile, religioso ed igienico che si concluse con quell'atto legislativo. Le catacombe nacquero quando mutò la filosofia della morte che aveva
resistito per secoli e la folla dei defunti, incombente e in continuo aumento, diventò insopportabile ai vivi.
Nella zona dove fino a pochi anni fa sorgevano le Halles, intorno all'attuale Centre Pompidou o Beaubourg, esisteva, nel Medioevo, un
cimitero detto "des Innocents" che aveva preso il nome da una chiesa
di rue Saint-Denis. il caso di questo cimitero è esemplare. Le tombe erano sparse su un terreno privo di recinzione; i cadaveri venivano mal seppelliti sotto poche palate di terra e bastava un po' di pioggia per farli, almeno in parte, affiorare. Una delle scene famose

dei Misérables è proprio quella del seppellimento di Jean Valjean che
ha finto d'esser morto per poter uscire dal convento nel quale s'era rifugiato.
  In quei cimiteri si verificavano anche altri inconvenienti. Nonostante la legge proibisse di lasciare oggetti di valore sulle salme, i ladri visitavano continuamente le tombe, sperando di trovare
qualcosa da portare via. Ciò che sfuggiva ai ladri era preda dei cani randagi che, proprio come nel poema del Foscolo, vagavano famelici
tra le tombe attirati dagli effluvi, alla ricerca di brandelli di carne, ululando alla luna.
  Poi c'erano le fosse comuni: carnai nei quali le salme venivano accatastate strato su strato con un velo sottile di calce viva tra l'uno e l'altro. Fino a quando la fossa non era stata colmata i cadaveri, cuciti nel migliore dei casi in [p. 71] un sacco, restavano a vista: "Ridotti a una grande massa molle, gelatinosa, parzialmente
liquefatta". In francese le fosse comuni si chiamavano charnier o anche fosses-mange-chair, denominazione atroce, ma che traduce alla
lettera la parola di etimo greco "sarcofago" che vuol dire appunto "mangiatore di carne".
  Non solo il romanzo di Hugo, anche il finale del film Amadeus dà una buona idea di che cosa fosse una sepoltura alla fine del Xviii secolo. Il povero Mozart, come tutti i poveri, venne traslato in una cassa dotata di fondo apribile. Una finta cassa, una bara d'apparato che serviva solo per la cerimonia funebre. Una volta a destinazione, la salma veniva fatta scivolare nella fossa comune attraverso quell'apertura e la cassa era subito pronta per le esequie successive.
  L'odore pestilenziale che si levava dai cimiteri fu, per secoli, tra le caratteristiche più sgradevoli di ogni agglomerato urbano e, come ricorda Foscolo, "de' cadaveri il lezzo i supplicanti@ contaminò".@ Infatti un altro insopportabile aspetto delle ritualità mortuarie era dato dalla sepoltura nelle chiese. Tolte e messe decine
di volte, le lastre tombali poste sul pavimento delle navate perdevano col tempo la loro tenuta stagna, lasciando filtrare i miasmi della putrefazione. Così, le preghiere dei fedeli si levavano

in quella puzza orrenda che nemmeno l'incenso bastava a
nascondere.
Se si considera che per tutto il Medioevo la durata media della vita
fu inferiore ai trent'anni, si può capire quale fosse, pur con una
popolazione molto inferiore all'attuale, il numero dei morti che
avevano modo di ricordarsi ai viventi con i loro fetidi vapori. Lo
scienziato Antoine-Laurent Lavoisier (1743-1794) calcolò che ai
suoi
giorni un sesto della popolazione parigina era ricoverata in
ospedale
e che uno su quattro di questi malati, data l'approssimazione e
l'insufficienza delle terapie, era destinato a morte certa.

Né è solo questione di miasmi. Le fosse comuni, inesauribile fonte
di cibo, sono tra le cause prime della [p. 72] proliferazione dei
topi e, di conseguenza, di malattie infettive, talvolta a carattere
epidemico. I gas pestilenziali accelerano la corruzione dei cibi e
delle bevande: nelle abitazioni vicine ai cimiteri, il latte e il
brodo imputridiscono, il vino inacidisce rapidamente. I liquami
cadaverici trasudano e colano dalle fenditure dei muri di
contenimento delle fosse. Uno stato di cose che, unito alla scarsa
igiene complessiva, dà un forte contributo alla nascente industria
dei profumi, ma mette a repentaglio la vita di molte persone.

Solo intorno al 1740, e per la prima volta, le autorità ordinano
un'inchiesta sulla condizione e i pericoli dei cimiteri. Comincia
lentamente a diffondersi l'idea che bisogna riprendere i costumi
degli antichi e collocare le sepolture fuori città. Come sempre
succede, la consapevolezza del problema dà adito a molte
proposte,
alcune delle quali decisamente stravaganti. In una dotta
comunicazione accademica, il clinico Michel-Augustin Thouret
disserterà (rifacendosi a un'idea nata in Germania) sulla possibile
"vetrificazione dei cadaveri": "La terra" assicura "dove ha luogo la
decomposizione degli uomini è vetrificabile e se ne ottiene un vetro
bellissimo". La proposta, così "moderna" nella sua spietatezza
tecnologica, è scartata a causa del costo.

Il dibattito, come diremmo oggi, prosegue ininterrotto, ma senza
una vera presa sull'opinione pubblica più vasta. Per portarlo
davvero
all'attenzione generale sarebbe necessario quel fatto straordinario,
quell'incidente grave, che, da che mondo è mondo, si dimostra in
casi
del genere risolutivo: il tipo di incidente che trasforma una

discussione semiaccademica in un argomento di estrema urgenza. Orribile e disgustoso, l'incidente si verifica nel maggio del 1780 quando, nella cantina di un'osteria adiacente al cimitero degli Innocenti, il muro di separazione con la grande fossa comune, fradicio di liquami, cede. Una sera l'oste scende nel sotterraneo per spillare un po' di vino dalle botti e si trova davanti a uno spettacolo sconvolgente: i locali sono invasi da un groviglio di corpi semiputrefatti [p. 73] frammisti al terriccio delle sepolture. Il fatto ha un'eco enorme, esattamente quella che serve per imporre a
tutti la ricerca urgente d'una soluzione. (continua)

NOTE:
(*) Frédéric-Auguste Bartholdi (1834-1904) è lo scultore cui si deve tra le altre opere la gigantesca statua della Libertà che si trova nel porto di New York (Liberté éclairant le monde). Il suo atelier era al n' 40 di rue Vavin.

Ed eccoci finalmente al punto. La soluzione, si scopre, sta nel sottosuolo di Parigi. Per secoli, fin dai tempi della conquista romana, il terreno sotto la città è stato scavato in tutte le direzioni alla ricerca dell'ottima pietra da costruzione di cui la zona è ricca: la famosa pierre de taille (pietra da taglio) di cui è fatta la maggior parte delle dimore, pubbliche e private. Secondo documenti degli archivi fiscali, già nel 1292 (Dante non aveva ancora
cominciato a scrivere la Commedia) esisteva a Parigi una dozzina di cave in esercizio. Per secoli, insomma, i parigini hanno camminato e
edificato su un vuoto sempre più esteso. Alle volte il terreno di superficie ha uno strato così sottile che d'improvviso cede, inghiottendo quanto vi si trova sopra, uomini e oggetti. Louis-Sébas-tien Mercier, cronista settecentesco (1740-1814), scrive:
"Torri, campanili, cupole, sono altrettanti segni che ci avvertono: tutto quello che vediamo in aria equivale a ciò che manca sotto i nostri piedi". La profondità media delle gallerie rispetto al piano stradale è di circa 20 metri, ma si possono raggiungere anche livelli di 30-35 metri, vale a dire l'altezza di un palazzo di dieci piani. Le gallerie sono spesso sovrapposte in più ordini e si diramano, senza che nessuno controlli, in tutte le direzioni. Finito lo sfruttamento vengono abbandonate, senza più provvedere alla

manutenzione.
I tagliatori di pietra, che lavorano nelle viscere di Parigi come in miniera, sono valenti ed esperti. Una volta individuata la vena, tagliano in modo da lasciare a intervalli regolari grandi cilindri di pietra intatta, che faccia da colonna naturale di sostegno alla volta che si va creando. Chi scende nelle catacombe di piazza Denfert-Rochereau può rendersi conto della cura con la quale questo
lavoro è stato eseguito. Ma quando una galleria viene abbandonata per
esaurimento della vena o per un'altra ragione, [p. 74] l'iniziale cura nello scavo non basta ovviamente a salvaguardarla. La corrosione, il deperimento, le infiltrazioni d'acqua sono cause costanti di pericolo.

Nell'autunno del 1780, il cimitero degli Innocenti viene definitivamente chiuso su ordine del luogotenente generale di polizia. Vi si tiene un'ultima cerimonia religiosa, celebrata dall'arcivescovo di Parigi, il 1o dicembre, dopodiché il terreno viene "messo a riposo" per almeno cinque anni. Intanto si fa strada l'idea di utilizzare le cave abbandonate della zona sud come ossario.
Il luogo viene preparato con una certa cura delimitando per prima cosa l'area da utilizzare; si mura l'imbocco delle gallerie che resteranno fuori dal perimetro, si rafforzano quelle prescelte. L'iniziale planimetria mostra un dedalo di gallerie che si sviluppano per circa un chilometro e mezzo, con un'altezza media di due metri.
L'operazione di traslazione delle salme e delle ossa comincia nel dicembre 1785. Impresa gigantesca, nel suo genere senza uguali in Europa. La Francia, e Parigi in particolare, hanno questa capacità di aggiornare il proprio passato con insospettabile risolutezza, non solo quando intervenga una qualche rivoluzione o un moto di piazza,
ma anche con l'azione ordinaria degli amministratori. Il paese esprime in questo un'invidiabile vitalità collettiva. Accadrà lo stesso sotto Napoleone Iii, con la ristrutturazione della capitale. E fenomeni analoghi, anche se meno grandiosi, si avranno con i presidenti De Gaulle e Mitterrand.
I cronisti che assistono allo svuotamento del cimitero degli Innocenti, i disegnatori che schizzano le varie fasi, ci hanno tramandato l'atmosfera dantesca in cui le operazioni si svolsero.

Ecco il racconto del dottor Michel-Augustin Thouret che fu testimone dei fatti:

"Il gran numero di fiaccole accese da ogni parte spande una funebre luce sugli oggetti... Nel silenzio della notte, una densa nuvola di fumo circonda e copre il luogo degli scavi e in mezzo a quei vapori gli operai, che non si riesce a capire che cosa stiano facendo, si [p. 75] muovono come ombre. Lo scavo del suolo per le esumazioni dà alla scena un aspetto nello stesso tempo imponente e lugubre, al quale le cerimonie religiose aggiungono un'ulteriore nota..."

E ancora:

"La traslazione delle bare, la pompa che, per le sepolture più illustri, accompagna il trasporto, i carri e i catafalchi, le lunghe teorie di carri funebri carichi di ossa che s'avviano sul calar del giorno verso la nuova destinazione preparata fuori delle mura, l'aspetto di quei luoghi sotterranei, le volte spesse che sembrano separarli dallo spazio dei vivi... Lo spaventoso rumore delle ossa che precipitano... Tutto evoca l'immagine della morte e rende concreto lo spettacolo della distruzione..."

Sedici mesi durarono lo svuotamento e il trasporto. Milioni di resti vennero caricati su carri che attraversavano nottetempo Parigi al lume delle fiaccole. Attraverso apposite bocche di pozzo, tutto ciò che le fosse avevano restituito veniva gettato nel buio delle vecchie cave. Altri operai aspettavano i carichi in corrispondenza dell'apertura inferiore e provvedevano a separare le ossa, distribuendole lungo i bracci delle varie gallerie.

Nello stesso tempo un terreno poco lontano, detto della "Tombe-Issoire" (nome che deriva da una leggenda arcaica), viene trasformato in un deposito di croci, lapidi e monumenti funebri. Solo durante il Secondo Impero, quasi un secolo più tardi, i poveri resti verranno sistemati in modo dignitoso e anzi orridamente ornamentale, come a Roma o a Palermo in certe cripte tenute dai frati cappuccini.

Quei sinistri luoghi sotterranei muteranno, né poteva essere altrimenti, il loro uso anche in relazione agli avvenimenti politici. Dopo il 1789, i rivoluzionari sorvegliano le gallerie nel timore che la famiglia reale o gli aristocratici di corte vi trovino una via di

fuga. Durante la rivoluzione del 1848 si sparge la voce che gli insorti le abbiano trasformate in deposito di armi ed esplosivi. Il che si ripete anche durante la Comune (1871). Nel 1936 sono i Cagoulards, estremisti di destra che spingono la loro azione fino all'assassinio, a progettare un impiego delle catacombe [p. 76] come
via clandestina per sorprendere i socialisti del Fronte popolare. Durante la Resistenza, sia i nazisti che i partigiani cercano di sfruttare quel labirinto: hanno la meglio i partigiani che trasformano le gallerie in un centro clandestino di comunicazioni fino alle giornate dell'insurrezione finale (19-23 agosto 1944).

Va segnalato anche un episodio piuttosto stravagante, rimasto senza
seguito. Nella primavera del 1897, lo slargo sotterraneo conosciuto come "Cripta della passione" viene utilizzato per un concerto a tema
intonato all'ambiente: un'orchestra di quarantacinque elementi esegue
la Marcia funebre di Chopin e la Danza macabra di Saint-Saëns.

Alla fine di questa lunga storia torno all'inizio del capitolo, cioè a quell'editto di Saint-Cloud di cui credo che adesso siano chiari almeno due aspetti: l'urgenza di provvedere in qualche modo a
un problema diventato così grave e la circostanza che Napoleone si inserì, accelerandolo col suo abituale vigore, in un processo già in corso da qualche decennio. Quell'editto andava in direzione di una modernità alla quale nemmeno la morte poteva sfuggire.

Non è retorica la domanda che apre I sepolcri di Ugo Foscolo; dobbiamo davvero chiederci ancora una volta se "All'ombra dei cipressi e dentro l'urne confortate di pianto" il sonno della morte sia poi meno duro. Non parlo dei morti, ovviamente, che nulla più sanno, bensì di coloro che si apprestano a morire. Due trapassi eccellenti illustrano con chiarezza il difficile rapporto che anche i più grandi intelletti dell'umanità ebbero con la propria sepoltura. (*)
Il primo esempio è quello di Blaise Pascal che volle morire in comunione con i suoi simili e chiese d'essere accompagnato all'ospizio dei poveri perché la fine lo cogliesse in loro compagnia, identico ad essi, interramento [p. 77] compreso. Gesto che rimanda
non tanto al concetto di carità, bensì a quello di etica: la

solidarietà che nasce dalla consapevolezza di un'identica fine. Opposto il caso di Voltaire, che temette invece l'orrida fossa comune
in cui ogni identità veniva cancellata da un velo di calce e dal lavorio dei topi. Giocando sulle ultime risorse della sua intelligenza, riuscì a convincere la chiesa, arbitra delle sepolture, del suo diritto ad avere una tomba individuale. Pascal supera il punto di vista dell'Io, la sua morale lo colloca "al di sopra e al di fuori di sé". Voltaire, al contrario, quell'Io fino alla fine reclama.

Oggi sono venute meno le preoccupazioni che furono all'origine delle catacombe, sempre più di rado i cipressi spandono la loro ombra
sui defunti, il pianto conforta sempre meno le urne. Smarriti in misura crescente i riferimenti metafisici, anche il trapasso tende ad assoggettarsi alle leggi dell'utilità. A onor del vero, già all'epoca di Napoleone un medico, troppo in anticipo sui tempi, aveva proposto
che i cadaveri venissero trattati in modo da essere ancora utili: con le ossa si potevano fare manici di coltello e bottoni; con il grasso, sapone; con gli altri residui, essiccati e macinati, concime. Idea giudicata orribile e perciò rifiutata. Oggi è diverso. I morti non vengono (ancora) utilizzati in agricoltura, ma i cadaveri servono come "cava" da cui estrarre organi utili a chi resta.

Dai miasmi del cimitero degli Innocenti all'editto di Saint-Cloud all'odierna tecnologia, i cambiamenti sono stati parecchi. Tutto sommato, però, non direi che abbiamo ancora imparato a convivere correttamente con l'idea della fine e chissà se sarà mai possibile arrivarci. Una passeggiata sotterranea nelle catacombe parigine è comunque una buona occasione per rendersene conto.[p. 78]

NOTE:

(*) E' uno dei temi analizzati da Eugenio Scalfari nel suo saggio Alla ricerca della morale perduta, Milano, Rizzoli, 1995.

V: Enfer ou Ciel, qu'importe?

Georges Perec, qualche anno fa, provò a raccontarla così: "Ci sono
molte cose a piazza Saint-Sulpice, per esempio: un municipio, un ufficio delle Finanze, un commissariato di polizia, tre caffè di cui uno con tabacchi, un cinema, una chiesa...".

Perec amava l'apparente oggettività di questo tipo di elenchi. La verità è che in quella piazza, confrontato alla chiesa, tutto il resto scompare. La chiesa di Saint-Sulpice si può ammirare già per i suoi connotati più evidenti, per esempio le dimensioni. L'interno è lungo 113 metri, largo 58, alto 34, misure che ne fanno la più grande chiesa di Parigi dopo Notre-Dame. La sua vera caratteristica non è però la vastità, ma il mistero. Saint-Sulpice, luogo sacro, è anche uno dei luoghi magici d'Europa. Lo dicono la storia della sua costruzione, le vicende accadute sotto le sue volte e poi il quartiere, le strade, la piazza che la fronteggia, quella curiosa fontana che forse solo un architetto nato a Roma (Luigi Tullio Visconti, figlio di Ennio Quirino) poteva concepire.

Il fatto che Saint-Sulpice sprigioni un'aura magica è del resto noto. Non a caso, Joris-Karl Huysmans (1848-1907) ambienta proprio in questa chiesa il suo romanzo Là-Bas (Laggiù, 1891), il primo nel quale compare il contraddittorio personaggio di Durtal, uomo complesso del quale lo scrittore raccontò in vari episodi successivi il tormentato percorso spirituale: da un dichiarato demonismo all'ortodossia cattolica. Tornerò più volte su Là-Bas nel corso di [p. 79] questo capitolo non solo perché è stato quel romanzo a farmi guardare per la prima volta con occhi diversi la chiesa di Saint-Sulpice, ma anche perché Là-Bas si trova a un crocevia che, un secolo dopo la sua comparsa, continua come vedremo a riguardarci.

A tirar su la chiesa ci volle un secolo e mezzo e non sarebbe nemmeno tanto; ci sono fabbriche di chiese che hanno richiesto tempi molto più lunghi. La peculiarità di Saint-Sulpice è che dal 1646 al 1780 ben sei architetti si sono avvicendati nella costruzione. Ognuno di loro ha lasciato la sua impronta, nessuno ha potuto completare l'opera. Il 1646 come anno d'avvio è d'altronde un dato solo in parte corretto. Nel 1200 sorgeva già, nello stesso luogo, una chiesa nata a sua volta sulle vestigia di un'ancora più antica cappella.

Si comincia dalla metà del Seicento perché fu allora che s'impiantò il cantiere della nuova costruzione e anche perché quel cantiere fu uno dei segnali più evidenti che il vecchio borgo di Saint-Germain s'ingrandiva, stava diventando di moda. Alexandre Dumas, buon servitore della verosimiglianza, colloca nei dintorni di Saint-Sulpice gli alloggi dei suoi "moschettieri". A cominciare da Charles de Batz, conte d'Artagnan. stando a Dumas, quando il guascone arriva a Parigi, nel 1625, va ad abitare presso i coniugi Bonacieux in rue des Fossoyeurs. d'altronde il vero d'Artagnan abitava poco lontano, in rue du Bac, e sarebbe morto nel 1673, all'assedio di Maastricht, sotto le mura della città nella quale, 320 anni dopo, è stato firmato il trattato sull'Unione europea.

L'immaginaria abitazione di d'Artagnan è ben scelta, piazzata com'è al centro di un fitto reticolo. Rue des Fossoyeurs (via dei Becchini) non esiste più come non esiste più il cimitero, sostituito dalla piazza. Dall'inizio dell'Ottocento la via si chiama infatti rue Servandoni e chi la prende d'infilata, venendo da rue de Vaugirard, si trova davanti uno spaccato tuttora intatto della Parigi seicentesca: una delle non molte strade risparmiate dalle cicliche e
[p. 80]
non sempre giudiziose ventate di rinnovamento. Il personaggio da cui prende nome è Giovanni Niccolò Servandoni, architetto e pittore (Firenze 1695-Parigi 1766) che a Saint-Sulpice ha impresso, disegnandone la facciata, un aspetto teatrale, operistico, quasi più da palazzo che da chiesa.

Da palazzo per non dir di peggio: nel romanzo Là-Bas la facciata di Saint-Sulpice viene descritta, con gli occhi del protagonista Durtal, in questi termini:

"Che orrenda costruzione, si disse, contemplando la chiesa; quando si pensa che questo quadrato, fiancheggiato da due torri, osa ricordare la forma della facciata di Notre-Dame! E che pasticcio, proseguì fissando alcuni dettagli. Colonne doriche dal sagrato al primo piano, dal primo al secondo ioniche con volute, e per finire dalla base alla sommità della torre, colonne corinzie a foglie di acanto. Che potrà mai significare un tale guazzabuglio di ordini pagani per una chiesa? E tutto questo riguarda soltanto la torre che

ospita le campane perché l'altra non è nemmeno terminata anche se,
rimasta allo stato di un tubo grezzo, è perfino meno brutta. E ci si sono messi in cinque o sei architetti, per tirar su questo povero cumulo di pietre! Comunque, tutto considerato, i Servandoni e gli Oppenord sono stati gli Ezechieli della costruzione, dei veri profeti; la loro opera è frutto di chiaroveggenza in anticipo sul Xviii secolo, c'è uno sforzo divinatorio nella pietra che riesce a simbolizzare, in un'epoca in cui non esistevano ancora i treni, una banchina ferroviaria. Saint-Sulpice in effetti non sembra una chiesa ma una stazione."

Huysmans esagera. E' vero che la facciata di Saint-Sulpice non ricorda esattamente quella di una chiesa, ma per la verità nemmeno
quella di una stazione. Ricorda in buona misura, se si escludono le due torri diseguali e incomplete, la facciata di un palazzo italiano. E questa a me pare la vera ragione del suo ambiguo fascino, che d'altra parte lo stesso Huysmans doveva avvertire, perché in caso contrario avrebbe ambientato altrove lo scenario principale di un romanzo tempestosamente attraversato da forze occulte e dalle più tenebrose magie.

[p. 81] Oltre a d'Artagnan, anche gli altri moschettieri abitavano nei dintorni di Saint-Sulpice: Athos in rue Férou, Aramis in rue Cassette, Porthos in rue du Vieux Colombier. Per restare nel circondario, il palazzo del Petit Luxembourg (dimora del presidente del Senato) era la residenza del cardinale Richelieu cui lo donò la regina madre Maria de' Medici pensando di ricambiare in quel modo altri favori o, chissà, tenerezze. Secondo Dumas il quartier generale dei moschettieri si trovava nell'alloggio del signor de Tréville situato anch'esso, come l'abitazione di Porthos, in rue du Vieux Colombier. insomma, la vicenda dei moschettieri si svolge quasi per intero ai margini di quello che oggi chiamiamo il Quartiere Latino, il nobile borgo di Saint-Germain, piccolo quadrilatero contiguo alla chiesa di Saint-Sulpice, pieno anche di memorie più recenti. In rue du Vieux Colombier, per esempio, c'è il teatro nel quale il regista e autore Jacques Copeau dette (a partire dal 1913), con il suo repertorio di alta cultura, un decisivo contributo alla rifondazione della drammaturgia contemporanea.

A poche decine di metri dalla piazza di Saint-Sulpice (in rue de Vaugirard, 70) esiste un altro luogo sacro legato alla veneranda basilica. Una chiesa molto più piccola dal nome delicato,

Saint-Joseph-des-Carmes, che una volta faceva parte del convento
delle Carmelitane scalze. Oggi del famoso convento esiste solo
qualche muro, mentre sono scomparsi, sotto le nuove costruzioni, i
terreni vaghi che una volta lo attorniavano e sui quali moschettieri
e guardie del cardinale spesso e volentieri incrociavano,
generalmente all'alba, le lame.

La piccola chiesa di Saint-Joseph-des-Carmes resta probabilmente
la
chiesa più "italiana" di Parigi, la meno gotica, adornata da un
grazioso campanile molto italiano anch'esso. La sua data di
costruzione, 1625, coincide con l'immaginario arrivo a Parigi del
conte d'Artagnan, ma la data cruciale nella sua storia è un'altra,
posteriore. Il 2 settembre 1792, 116 sacerdoti vennero massacrati
tra
le sue [p. 82] mura, i loro corpi sparsi o gettati nel pozzo che
sorgeva nel cortile fino ad intasarlo completamente: uno dei più
sanguinosi e orrendi eccidi della Rivoluzione.

Anche Saint-Sulpice fu coinvolta in quei tragici avvenimenti, non
però nel modo che si può immaginare. Abbastanza stranamente, e
al
contrario di quanto avvenne nelle altre chiese di Parigi, compresa
Saint-Germain-des-Prés, Saint-Sulpice non venne chiusa al culto
ma
diventò luogo di riunione di un comitato rivoluzionario; il consiglio
si teneva in un'immensa sala sotterranea che esiste ancora oggi, e
che vale la pena di visitare.

Nel dicembre 1790, a Saint-Sulpice, Camille Desmoulins sposa
Lucile
Duplessis. alle nozze assiste il gotha della Rivoluzione, anche
perché testimone dello sposo è Maximilien de Robespierre in
persona.
Solo durante il Terrore, i riti cattolici vengono interrotti e la
chiesa, proclamata Tempio della ragione, è dedicata al culto
dell'Essere supremo.

Ribattezzata Tempio della vittoria, il 5 novembre 1799
Saint-Sulpice ospita un gigantesco banchetto per 500 persone in
onore
dei generali Moreau e Bonaparte appena rientrati il primo
dall'Italia, il secondo dall'Egitto.

Il Direttorio ha fatto le cose in grande: alle pareti sono disposte
le bandiere, gli stendardi e i vessilli strappati al nemico, al
magnifico organo, alto al di sopra del portale, siede l'ultimo dei

Couperin. l'aria è di festa, ma tra i tavoli disposti lungo la navata cova la congiura e viene da chiedersi quanti tra i commensali festanti, mentre si succedono gli applausi e i brindisi, siano al corrente di ciò che sta per accadere. I moderati di Sieyès hanno convinto Napoleone, che del resto non chiede altro, a sbarazzarsi del Direttorio. Il colpo di Stato del 18 brumaio, grazie al quale il piccolo corso diventerà Primo Console, si consuma cinque giorni dopo quel banchetto.

Tra le ragioni che salvarono Saint-Sulpice dagli eccessi rivoluzionari, almeno una vale la pena di raccontarla. Nel [p. 83] 1727, il parroco Languet de Gercy, desiderando stabilire con esattezza l'equinozio di marzo, e quindi la domenica di Pasqua, incaricò un celebre orologiaio inglese di costruire un indicatore astronomico. L'uomo si mise al lavoro, fece i suoi calcoli e in un tempo relativamente breve presentò il progetto. L'indicatore, costituito da un obelisco di marmo alto più di 10 metri, venne addossato alla parete nord del transetto, dove tuttora si trova. Sul pavimento venne incastonato un nastro d'ottone che, opportunamente orientato, attraversava la chiesa mentre si provvide ad inserire, su un finestrone del braccio sud, una lente. La luce del sole, a seconda delle stagioni, si sposta lungo il nastro andando a colpire delle piastre collocate in modo da scandire il tempo dell'anno.

Indicatori del genere si trovano anche in altre chiese in Europa. Uno dei più belli e funzionali è quello della basilica di San Petronio a Bologna, che vanta una meridiana tracciata sul pavimento da Gian Domenico Cassini nel 1655 e restaurata da Eustachio Zanotti un secolo dopo, la più grande costruita in luogo chiuso. La sua lunghezza equivale alla seicentomillesima parte del meridiano terrestre.

A Saint-Sulpice comunque fu l'ingegnosità scientifica dello strumento a frenare i rivoluzionari. E mentre in tante chiese parigine e di Francia venivano scalpellate dalle statue le teste di re, santi e profeti, gli unici danni riportati dalla chiesa furono quelli subiti dall'obelisco dal quale, a colpi di scalpello, vennero cancellati i nomi dei ministri del re che avevano finanziato l'impresa. Sparirono così i riferimenti alla munificenza del sovrano

e al buon volere di Jean-Frédéric Phélipeau, conte di Monrepas, e di Philibert Orry, direttore degli stabilimenti reali.

Resta di quegli anni anche un altro segno, più drammatico. Chi osserva la facciata vede che la torre nord è completa, mentre quella
a sud, come fa notare anche Huysmans, è un "grezzo tubo". Successe
che allo scoppio della Rivoluzione la torre nord era già stata terminata mentre quella opposta era ancora fasciata dalle impalcature. [p. 84] Temendo che i rivoluzionari potessero appiccarvi
il fuoco danneggiando l'intero edificio, il castello di legno venne smontato in tutta fretta. Da allora sono passati oltre due secoli, nessuno ha più trovato il tempo, i soldi, la voglia di riprendere l'opera rimasta interrotta. Come l'arco di Trionfo, anche Saint-Sulpice offre, a chi sa guardarla, una testimonianza dei tempestosi avvenimenti politici che si sono succeduti.

Altre testimonianze si trovano nei sotterranei, ed è proprio da lì che proviene quell'aura magica che circonda la chiesa e la piazza. Durtal, il protagonista di Là-Bas, sale e scende numerose volte le scale a chiocciola di Saint-Sulpice nella sua inquieta ricerca della dimensione nascosta degli oggetti e della vita. I sotterranei sono uno dei luoghi privilegiati di questa ricerca, la mappa di un cammino
iniziatico, strani legami uniscono le viscere della terra e le viscere umane, il "fondo" di una città e quello della psiche. Sotto il pavimento di Saint-Sulpice si nasconde un reticolo di corridoi catacombali nei quali affiorano le stratificazioni del passato: i resti dell'antica chiesa del Xiii secolo, le gigantesche fondazioni del nuovo tempio, le scritte degli anni della Rivoluzione quando le cripte erano diventate il luogo in cui venivano collocati i morti del quartiere. Il terreno roccioso e l'aria asciutta garantivano una decorosa conservazione dei cadaveri. E poi, ancora, un pozzo antichissimo che segna il livello del suolo nei secoli passati quando il pozzo sorgeva sul sagrato davanti alla primitiva cappella. Ci si affaccia sulle sue tenebre e lo sguardo si perde nella nera voragine; se vi si fa cadere una piccola pietra, trascorrono alcuni lunghi secondi prima che uno scroscio sordo e lontano ci avverta che è stata
raggiunta la falda freatica che scorre, oggi come allora, sotto la piazza.

Il romanzo di Huysmans uscì nel 1891, quando il naturalismo in letteratura aveva raggiunto il suo apice. Proprio in quell'anno Léon Bloy tenne una conferenza dal titolo Les [p. 85] funérailles du naturalisme (Il funerale del naturalismo) che ebbe vasta eco. Preda di vero furore, lo scrittore disse fra l'altro:

"La Francia e l'Europa sono state inondate, saturate, da infinite descrizioni di lavatoi, officine, negozi, caffeucci, balere, prigioni e ospedali. Col pretesto della democrazia, non ci è stato risparmiato né un chiodo, né una macchia, né una gonna sporca, né un escremento. Nessuna bruttura, nessuna carogna, nessun cattivo odore è stato omesso da questi inventari..."

Già dieci anni prima, il "naturalista" Emile Zola aveva messo in bocca alla sua cocotte Nanà critiche molto simili, facendone ovviamente la caricatura:

"Nanà aveva letto quel giorno un romanzo che aveva fatto gran rumore: la storia di una ragazza leggera. Si ribellava dicendo che tutto questo era falso, testimoniando un'indignata ripugnanza contro quella letteratura immonda che ha la pretesa di rendere la natura; come se fosse possibile mostrarla, la natura! Come se un romanzo non dovesse esser scritto per far passare un'ora gradevole! In materia di libri e di drammi, Nanà aveva opinioni molto risolute: voleva opere tenere e nobili, cose che la facessero sognare ed elevassero il suo animo."

Argomenti che, venendo da quella donna, si trasformavano ovviamente in una feroce canzonatura di ogni preteso antinaturalismo. Ebbene, Joris-Karl Huysmans, come scrittore, veniva proprio dalle "brutture" del naturalismo. Ad uno dei suoi primi romanzi, Marthe, histoire d'une fille, storia di una ragazza ospite di una casa di tolleranza, ho accennato nel capitolo intitolato "In quelle trine morbide". Il romanzo Là-Bas, che come ho già detto ha per sfondo Saint-Sulpice, segna invece un cambiamento radicale nelle sue tematiche. Non più chiodi, macchie ed escrementi, per dirla con Léon Bloy, bensì la dimensione invisibile e segreta dell'esistenza. Piuttosto

curiosamente Huysmans, pur essendo passato armi e bagagli al simbolismo, conservò la passione documentaria della corrente dalla quale proveniva. La sua principale fonte d'informazione per tutto quanto riguarda riti satanici, messe nere, esorcismi, incubi e [p. 86]
succubi, fu un certo Johannés, prete spretato noto anche come abate
Boullan, personaggio di estrema stravaganza che conviveva con una sua
"penitente", tale Adèle Chevalier. insieme a costei, l'abbé Boullan, o Johannés, fondò una "società per la salvezza delle anime" specializzata in recuperi spirituali e nella guarigione degli indemoniati. Gli strumenti terapeutici utilizzati erano ostie lordate con materie impure, congressi orgiastici, magia nera spinta a tal punto che, nel 1860, la sinistra coppia venne sospettata di infanticidio rituale.

Un anno prima di pubblicare Là-Bas, Huysmans scrive a Johannés per
chiedergli lumi sull'occultismo e aggiunge: "Voglio dimostrare che tutte le teorie materialiste di Maudsley e di altre persone sono false, che il diavolo esiste, che il diavolo regna e che la sua potenza dal Medioevo non è spenta...".

Nel romanzo, Saint-Sulpice è il luogo privilegiato che fa da sfondo alla riscoperta di una spiritualità decadente e, almeno all'inizio, assai poco cristiana. I riti e i misteri della fede cattolica diventano lo strumento per penetrare nella dimensione nascosta delle
cose. La fuga da una realtà opprimente e nello stesso tempo banale si
compie non rifugiandosi nell'esotismo di terre lontane o nell'abietta monotonia della campagna, bensì scoprendo la dimensione parallela e
segreta della vie quotidienne.

E' la stessa operazione che Baudelaire compie attraverso la poesia.
Ci sono alcuni celebri versi del suo Voyage che potrebbero diventare
con ogni legittimità l'epigrafe del romanzo di Huysmans:

"O mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!@ Ce pays nous ennuie...@"

E ancora:

"Enfer ou Ciel, qu'importe?@ Au fond de l'Inconnu pour trouver du
nouveau!@"
"O morte, vecchio capitano, è tempo, leviamo l'ancora!@ [p. 87]
Questo paese ci tedia...";@ "Inferno o cielo, che importa?@ Al fondo
del mistero per trovare del nuovo!".@
Nel romanzo di Huysmans c'è un accanito, un po' ingenuo tentativo
di recuperare il mistero scomparso sotto le luci troppo forti della
modernità. La sua idea, comune del resto a tutte le correnti
antirazionaliste, era di ristabilire i contatti perduti tra sopra e
sotto, dentro e fuori, purezza e peccato, sacro e profano, scienza e
mistica, tenebre e luce. Possiamo pensare ciò che vogliamo di questi
tentativi e del bisogno profondo dal quale scaturirono, non a caso
nel paese in cui era nato il razionalismo del cogito ergo sum. questo
è un libro non di filosofia ma di luoghi, il solo scopo del mio
racconto è di mostrare che oltre alle tante cose di cui parla Georges
Perec e con le quali il capitolo si è aperto, si può vedere, anzi
"avvertire", nella piazza e nella chiesa di Saint-Sulpice, una
segreta corrente che dà ai luoghi la loro dimensione nascosta e, con
ogni probabilità, più affascinante.[p. 88]

Vi: Meglio amante che moglie

"Chiamo Dio a testimone che se Augusto stesso, imperatore
dell'universo, mi avesse fatto l'onore di offrirmi il matrimonio e mi
avesse assicurato il perpetuo possesso di tutto il mondo, mi sarebbe
parso più caro e più degno essere la tua puttana piuttosto che la sua
imperatrice."
Quale donna lancia un grido così carico di passione? La più intensa
e misteriosa storia d'amore del Medioevo, la più sensuale, una delle
più tragiche, modello di ogni successiva e romantica infelicità
amorosa, d'ogni trasporto, d'ogni più completa dedizione carnale, è
quella di Eloisa eAbelardo.
A Parigi ci sono almeno tre luoghi che evocano questa oscura
vicenda semileggendaria. Il primo si trova nei sinistri locali della

Conciergerie di cui parlerò nel capitolo su Maria Antonietta ("L'insostenibile peso della corona"). Secondo la tradizione, la coppia che appare quattro volte sulla decorazione del pilastro centrale nella Sala delle guardie, rappresenta, appunto, i due infelici amanti. Lei ha il capo velato, lui lo sguardo fisso nel vuoto ed entrambi impugnano (Eloisa con la mano sinistra) degli ornamenti che sporgono dalla cornice e che, senza far uso di troppa malizia, appaiono decisamente fallici.

Il secondo luogo, a solo poche centinaia di metri, offre un riferimento più preciso. Sulla facciata del numero 9 di quai aux Fleurs una targa marmorea recita: "Ancienne habitation d'Héloise et
d'Abélard, 1118. Rebâtie en 1849". La facciata che si presenta oggi al visitatore è infatti tipicamente [p. 89] ottocentesca e niente è rimasto dei tratti originali di un'abitazione alto-medievale. Nemmeno
i malconci medaglioni che cercano di riprodurre le fattezze dei due amanti riescono ad attenuare uno stile che richiama con decisione il Xix secolo. Conta poco, però, la casa, molto più importante è la sua collocazione, di fronte all'île de la Cité e alla mole di Notre-Dame: lo stesso luogo dove la sfrenata passione dei due amanti ebbe inizio.

Rimando di qualche pagina il terzo di questi luoghi che è anche il più evocatore e il più carico di riferimenti simbolici; prima di accedervi è opportuno sapere meglio di che cosa stiamo parlando.

Nel 1118, l'anno cui fa riferimento la targa del quai aux Fleurs, Abelardo aveva trentanove anni, Eloisa diciassette. Insegnante dotato
e ambiziosissimo, Abelardo era salito in cattedra a Notre-Dame poco
più che trentenne. Aveva dovuto competere duramente per assicurarsi
quell'incarico prestigioso e aveva sconfitto numerosi concorrenti, suscitando invidie e gelosie. Diventato celebre, conteso da quegli ambienti che oggi diremmo intellettuali, era guardato con molta simpatia dalle dame. Fu in quel momento che nella sua esistenza entrò
Eloisa.

La loro storia era cominciata nel 1116, quando la fanciulla aveva appena compiuto quindici anni. Come Giulietta, come Salomè, come

tanti precoci modelli di perdizione amorosa e di sfrenamento sensuale, anche Eloisa esordì nel ruolo di amante-bambina. Di lui sappiamo che era uno dei professori più in vista nella Parigi del tempo, di lei che discendeva da una famiglia dell'alta aristocrazia dell'île de France, come del resto lo stesso Abelardo (entrambe le loro famiglie gravitavano intorno al sovrano Luigi Vi). Sappiamo inoltre, e da più fonti, che Eloisa aveva fama di adolescente sapientissima. Appena fuori di fanciullezza e in un'epoca in cui le donne restavano, anche da adulte, quasi del tutto analfabete, sapeva
leggere il latino, aveva nozioni di greco e d'ebraico, conosceva a [p. 90]
memoria Ovidio. Proprio la sua sapienza fu, in certo senso, la causa della sua infelicità.

Suo zio Fulberto, canonico di Notre-Dame, l'amava come una figlia.
Fu lui ad invitare il dotto professore in casa perché, nelle ore libere dagli impegni accademici, si facesse aio di quella promettente
fanciulla, perfezionandone il sapere.

Come nel caso di Paolo e Francesca, anche in questa occasione "galeotto fu il libro". Le lunghe ore, diurne e notturne, trascorse insieme nella quiete d'una stanza, la crescente familiarità trasformata prima in dimestichezza, poi addirittura in intimità, portarono il rapporto là dove era probabilmente inevitabile che arrivasse secondo lo schema tanto frequente dell'attrazione reciproca
tra magister e discipula.

Molti anni più tardi, Abelardo così ricostruì gli eventi in una sua lettera:

"Abitava appunto in Parigi una giovinetta di nome Eloisa, nipote d'un canonico che si chiamava Fulberto... Ella, fisicamente tutt'altro che brutta ["Quae cum per faciem non esset infima..."], era in quanto a sapienza eccezionale... Io, dunque, viste in lei tutte quelle doti che sogliono attrarre gli amanti, pensai di unirla a me con un amore che mi sembrava assai adatto alle mie esigenze, e
credetti di poterci arrivare con molta facilità. A quel tempo ero infatti tanto famoso e primeggiavo talmente per essere nel pieno della bellezza e della giovinezza che qualunque donna mi fossi degnato di amare non avevo da temere alcun rifiuto ["quacumuque feminarum nostro dignarer amore nulla vererer repulsam"]." (*)

Lo stile epistolare di Abelardo ci si presenta subito pieno d'una supponenza dovuta in parte agli stilemi retorici dell'epoca e in parte, sicuramente, alla personalità dell'autore. Volendo attribuire a un tal personaggio la trivialità di sentimenti più vicini a noi, direi che in queste righe Abelardo si presenta come un uomo molto pieno di [p. 91] sé, vanitoso, guastato forse dal suo stesso successo. Succede oggi, succedeva anche allora.

Il rapporto tra i due s'intensifica, diventa tumulto e passione: "Col pretesto dello studio ci abbandonavamo perdutamente all'amore...
dinanzi ai libri aperti parlavamo più d'amore che di filosofia, ed erano più i baci che le sentenze. Più al seno che ai libri correvano le mani... ["sepius ad sinus quam ad libros reducebantur manos"]". La
scoperta della potenza virile da parte della fanciulla, il piacere sottile di aprire una vergine a ogni sapienza carnale accrebbero il fuoco: "A poco a poco" è sempre Abelardo che parla nella sua lunga confessione "gustammo bramosamente tutti i gradi dell'amore e se l'amore ebbe mai il potere di escogitare piaceri insoliti, noi ce li concedemmo". Abelardo tornerà ancora, nella quinta lettera, su questo
argomento che evidentemente gli sta a cuore, in termini molto espliciti: "Ti devo forse ricordare le vergognosissime sozzure che precedettero il nostro matrimonio?".

Roscellino, maestro di Abelardo, in una lettera datata intorno al 1120 rimprovererà il suo antico allievo (con il quale ha parecchi conti da regolare) in termini violentissimi:

"Tu, spregiatore di quell'uomo nobile, chierico e canonico della chiesa di Parigi, che si prendeva cura di te gratis, non risparmiasti la fanciulla affidata. Preso da sfrenata lussuria, a quella che avresti dovuto custodire perché affidata, ed istruire perché discepola, insegnasti non la dialettica ma la fornicazione, rendendoti colpevole di più crimini, cioè tradimento, fornicazione e violenza a una vergine."

Due gravi inconvenienti vennero ad interrompere le "sozzure" o "delizie" di quell'amore per entrambi proibito: Eloisa si scoprì incinta, lo zio Fulberto s'avvide della tresca. Posto di fronte alla necessità di trovare rapidamente soluzioni estreme, Abelardo rapisce
la sua giovanissima amante e la porta fuori Parigi, in Bretagna, in casa di sua sorella Denise. Lì Eloisa dà alla luce un maschio cui

viene imposto il nome di Astralabio.
Di fronte allo zio Fulberto, "quasi pazzo dopo quella [p. 92] fuga", Abelardo prova di nuovo a tenere insieme la difficilissima situazione con un rimedio che in realtà non rimedia a niente: propone
al canonico di consentirgli di sposare in segreto l'allieva che ha sedotto. Fulberto acconsente, anche se l'ipocrisia dell'atto non spegne né la vergogna né l'ira: un matrimonio segreto non ripagherà
certo l'onta pubblica che la fanciulla e la famiglia hanno subito. Per di più anche Eloisa si dichiara, in privato e per ragioni diverse, contraria al rimedio. Eloisa, scriverà Abelardo, "cercava di dissuadermi con due argomenti: che la cosa sarebbe stata pericolosa e
che avrebbe nuociuto alla mia fama. Giurava che mai nessuna soddisfazione avrebbe potuto placare quell'uomo [lo zio Fulberto] come in seguito fu evidente". Dice anche altre cose, la fanciulla. Dice "che a lei sarebbe riuscito più caro e a me più conveniente, essere la mia amante anziché la mia moglie, perché in tal modo mi avrebbe trattenuto a sé con la sola forza dell'amore e non con la catena del matrimonio".
Questa è la versione di Abelardo che Eloisa in una lettera successiva conferma:
"Non miravo al matrimonio né alla ricchezza; e tu sai bene che ho sempre cercato di soddisfare non i miei piaceri e la mia volontà, ma unicamente i tuoi. E se il nome di moglie appare più sacro e più valido, per me è sempre stato più dolce quello di amica, o, se non ti
scandalizzi, di concubina o di prostituta ["dulcius mihi semper exstitit amicae vocabulum aut, si non indigneris, concubinae vel scorti"]."
Tale il temperamento di Eloisa.

I due amanti si sposano dunque in segreto anche se lo zio e gli altri familiari della ragazza cominciano subito a divulgare ai quattro venti la notizia violando, annota il pavido Abelardo, "il giuramento che mi avevano fatto". Timoroso delle possibili conseguenze sulla sua carriera e nel tentativo di smorzare le dicerie, Abelardo fa trasferire la ragazza nel monastero di Argenteuil, lo stesso nel quale era stata allevata da bambina. Vestita in tutto e per tutto come una monaca, ad eccezione del velo,

la giovanissima [p. 93] madre, allontanata da suo figlio, ricomincia tra quelle mura una nuova vita in condizione di semireclusa.
Intanto aumenta il desiderio di vendetta di Fulberto e della famiglia non placato da quel matrimonio ridicolo. La situazione precipita. Una notte, racconta Abelardo, "mentre dormivo tranquillamente in una camera appartata della mia casa, con l'aiuto di un mio servo che avevano comprato col denaro, si vendicarono su di
me in quel modo così crudele e ignominioso che riempì tutti di inaudito stupore: mi amputarono cioè la parte del corpo con cui avevo
commesso il peccato".
Quando Abelardo viene evirato ha da poco compiuto quarant'anni, dunque la sua storia d'amore con Eloisa è durata più o meno tre anni.
Molto più lunga, e ancora più tormentata, sarà la seconda parte di questa passione: gli anni nei quali, diventata impossibile la "copula carnale", sono i rimorsi, i rimpianti, le immaginazioni e anche l'elaborazione mistica o l'analisi dottrinale ed erudita a prevalere.
Sono i ricordi ad agitare la fantasia dell'uno e dell'altra, baci rubati, piaceri proibiti che non torneranno mai più. Scrive Abelardo:
"Tu sai bene che dopo il nostro matrimonio, quando dimoravi con le
monache nel chiostro di Argenteuil, io sono venuto un giorno a trovarti furtivamente e sai quel che ho preteso da te, intemperante com'ero, proprio lì, in un angolo dello stesso refettorio, perché non avevamo altro luogo per il nostro piacere..."
E ancora:
"Tu sai bene come la mia sfrenata lussuria avesse condotto i nostri
corpi a commettere tante bassezze, che né il senso della dignità né la reverenza di Dio mi trattenevano dal pantano di questo fango... Mentre tu non volevi e ti rifiutavi, cercando di dissuadermi con quante forze avevi, siccome la tua natura era più debole, spesso ti costringevo al consenso con minacce e percosse..."
Anche Eloisa rivanga quei momenti, ma lo fa con tono molto diverso.
Scrive nella quarta lettera:
[p. 94] "Si può parlare di vera penitenza dei peccati quando, per grande che sia la mortificazione del corpo, l'animo rimane fermo nella volontà di peccare e arde degli antichi desideri?... E' difficilissimo svellere dall'animo il desiderio delle supreme

voluttà."

E ancora:

"Mentre dovrei gemere per quello che ho commesso, piuttosto sospiro per ciò che ho perduto. E non quel solo che facevamo allora, ma anche i luoghi e i momenti in cui godemmo, e tu stesso, mi siete talmente dentro l'animo che agisco come se fossi con te in quel tempo..."

E ancora, con sempre maggiore audacia:

"In me l'ardore dell'età giovanile e l'esperienza di deliziosissime voluttà accendono fortemente gli stimoli della carne, incentivi alla libidine... La gente vanta la mia castità perché non sa che sono ipocrita..."

Per concludere:

"C'è da temere per me, specialmente ora che tu non hai più modo di soddisfare il mio desiderio."

Questi gridi dell'anima, e dei sensi, sono di quasi vent'anni posteriori ai fatti che sto raccontando. La nuda cronaca degli avvenimenti dice che dopo il colpo di ferro che lo priva a tradimento della sua virilità, il dotto filosofo si convince a ritirarsi in un convento e costringe Eloisa a fare altrettanto.

"Confesso che fui spinto a cercare il segreto rifugio del chiostro più dalla vergogna e dal pudore che dalla devozione religiosa... così insieme rivestimmo entrambi l'abito sacro, io nell'abbazia di san Dionigi [Saint-Denis], lei nel monastero di Argenteuil."

Siamo intorno al 1120. Abelardo ha poco più di quarant'anni, Eloisa un po' meno di venti. Il resto della loro vita passerà tra le mura di un chiostro con vicende molto movimentate per Abelardo, ricche di congiure, invidie, minacce e processi per apostasia. Per quasi otto anni i due infelici amanti non si rivedono e possono di nuovo incrociare [p. 95] lo sguardo solo quando l'abate di Saint-Denis scaccia le monache dal monastero di Argenteuil, rivendicando i suoi diritti su quelle mura. A quel punto Abelardo si offre di accogliere le raminghe sorelle nel suo oratorio del Paracleto, a Troyes, sulle rive dell'Ardusson.

Gli incontri tra i due sposi doppiamente votati, dall'abito e dalle circostanze, alla castità, suscitano derisioni e voci malevole. Nella sua lunga confessione Abelardo se ne duole e quasi grida: "Come può

rimanere il sospetto contro di me, ora che la misericordia divina me ne ha reso immune togliendomi il potere di simili azioni vergognose?".

Il seguito della sua vita è un susseguirsi di alti e bassi, di soddisfazioni accademiche e di lotte senza tregua con i numerosi detrattori e nemici che arrivano ad attentare scopertamente alla sua vita:

"Per difendermi da queste loro quotidiane insidie, cercavo di provvedere da me, quanto più possibile, al cibo e alle bevande; ed essi tentarono di avvelenarmi perfino all'altare durante la messa, mettendo del veleno nel calice..."

Questi erano i tempi. Il nemico più accanito, e dovrei forse dire persecutore, di Abelardo fu Bernard de Clairvaux (Bernardo di Chiaravalle), abate reazionario divenuto potentissimo per aver difeso il papa regnante, Innocenzo Ii, dall'antipapa Anacleto. Intransigente e censorio, da molti ritenuto più autorevole dello stesso pontefice, asceta, grande organizzatore, Bernardo, che venne fatto santo nel 1174, prese di mira Abelardo formalmente per le sue teorie sulla trinità divina, in realtà perché non condivideva in nulla lo stile e il metodo del suo insegnamento.

Questo doctor mellifluus (come veniva chiamato) aveva portato l'ordine dei cistercensi al massimo splendore e si batteva per il riconoscimento dei diritti non solo morali, ma anche politici e materiali della Chiesa di Roma. Prova decisiva della sua influenza e del suo enorme potere è che Dante faccia pronunciare a lui, nel Paradiso, la grande preghiera alla Vergine. Il povero Abelardo non poteva avere [p. 96] nemico più pericoloso e tenace. Tanto più che nel 1121, al concilio di Soissons, il suo libro sulla trinità era stato dato alle fiamme: brutto e pericoloso precedente. Vent'anni più tardi, nel 1141, Bernardo fece condannare le sue dottrine da un sinodo vescovile riunito a Sens, davanti al quale definì Abelardo nemico di Cristo e della Chiesa, eretico capace di sommare nel suo pensiero gli errori di Ario, di Nestorio e di Pelagio: accuse terribili e senza scampo. Abelardo tentò di far giungere un appello al papa, ma l'implacabile Bernardo anticipò la mossa facendolo scomunicare.

Abelardo visse i suoi ultimi anni nell'abbazia di Cluny, in Borgogna, ospite dell'abate Pietro il Venerabile, uomo saggio e pio,

soprattutto assai ostile ai cistercensi, che già dopo le amarezze del concilio di Soissons gli aveva scritto: "Ti accoglierò come un figlio... insieme a te combatterò il nemico".

Quando morì, il 21 aprile 1142, in età di sessantatré anni, Pietro ne fece traslare di nascosto la salma al Paracleto, esaudendo così la sua volontà di riposare nel luogo in cuiEloisa avrebbe custodito il sepolcro. E quando anche costei morì, il 16 maggio 1164, alla stessa età di Abelardo, la tomba venne aperta per deporre accanto al cadavere di lui quello della sua sposa.

Secondo lo storico Pierre Bayle (1647-1706), che ha tramandato la leggenda, "si racconta un miracolo assai sorprendente che avvenne quando il sepolcro fu aperto per immettervi il corpo di Eloisa. Pare che Abelardo tendesse le braccia per accoglierla e che l'abbracciò".

Curioso personaggio questo Bayle che propala un così improbabile miracolo. Fu un grande erudito e tra i più vigorosi difensori della libertà di pensiero e della tolleranza. In una delle sue opere più celebri, Pensées sur la comète (Pensieri sulla cometa), dimostra per esempio l'assurdità della "certezza universale" che le comete siano presagi di sventure, ricavandone la seguente e più che mai valida norma: "L'universalità di una credenza non prova che questa non sia assurda".

[p. 97] Proprio quest'ultimo, ma come vedremo non definitivo gesto, introduce il terzo luogo che Parigi conserva in memoria dei due amanti. Si tratta del mausoleo, ma meglio sarebbe definirlo cenotafio, collocato in quel cimitero del Père Lachaise così ricco di memorie e di evocazioni. Eretto nel Xix secolo in quel toccante stile gotico chiaramente finto del quale l'epoca si compiaceva, il monumento non può essere definito una vera tomba. Dei due amanti conserva ben poco, nonostante un'iscrizione scolpita su uno dei lati reciti: "Les restes d'Héloise et d'Abélard sont reunis dans ce tombeau". Sul lato opposto del mausoleo si vede una rozza scultura raffigurante tre forme umane, corredata da un'iscrizione che dice: "Da una sola pietra fece ricavare queste tre figure che rappresentano le tre persone divine in una sola sostanza". Si tratta di un omaggio al Tractatus de unitate et trinitate divina di Abelardo (l'opera che

gli valse la condanna dal concilio di Soissons) ed è firmato dalla "Très puissante dame Catherine de la Rochefoucauld, abbesse. 30 juin
1701".

Ciò che rende il cenotafio del Père Lachaise significativo e commovente è che le tribolazioni di Eloisa e Abelardo non cessarono
con la morte. Nel 1630 una pudibonda badessa ossessionata dai lussuriosi fantasmi che vedeva levarsi dal sepolcro al Paracleto, fece esumare i resti e selezionare le ossa in base al sesso per poi riseppellirle in due bare separate. Nel 1700, un'altra badessa della famiglia de la Rochefoucauld, la stessa che commissionò la scultura oggi collocata sul cenotafio, fece riunire le tombe perché, pur separati, i due amanti si ritrovassero almeno uno accanto all'altra. Le storie d'amore suggerite sia dalla vita che dalla letteratura cominciavano a fondare quella psicologia dei sentimenti che si diffonderà nella nostra epoca, e una così tragica e lontana passione si avviava a diventare esemplare.

Alla fine dello stesso secolo, 1792, i resti vennero trasferiti nella chiesa di Nogent-sur-Seine e collocati in un medesimo sepolcro
anche se rimasero separati, "per decenza", da [p. 98] una partizione
in piombo. Nel 1845, infine, le spoglie vennero traslate al Père Lachaise, dove oggi si trovano.

Assai più dei resti mortali, di cui possiamo benissimo immaginare l'infima consistenza dopo tanti secoli, ciò che resta di Abelardo ed Eloisa è l'eco della loro storia così come la raccontano le lettere che si scambiarono. C'è stato un lungo dibattito attorno all'autenticità di quei documenti; l'opinione prevalente è che si tratti di testi più o meno ampiamente rimaneggiati. Certo è che il temperamento dei due amanti e il loro atteggiamento nei confronti delle passioni che rievocano non potrebbe essere più diverso. Dalle lettere che scrisse, Abelardo appare come un uomo compreso della propria erudizione, pervaso da una religiosità spinta al punto di far rientrare in un disegno provvidenziale perfino l'evirazione subita:

"Considera quanto profonda è stata la provvidenziale pietà di Dio verso di noi; come misericordiosamente Egli ha trasformato il suo verdetto in mezzo di correzione: con quanta saggezza si è servito dei
mali stessi e ha amorevolmente rinunciato alla severità per salvare,

con una meritatissima piaga in una sola parte del mio corpo, due anime..."
Francamente un po' troppo anche per un uomo di chiesa che doveva,
per una serie di circostanze e di convenienze, ostentare il suo fervore. Quanto all'eros, il dotto Abelardo richiamando la trascorsa passione definisce "peccato", "sozzura", "gesto immondo" gli atti che
l'unirono ad Eloisa. Il cui atteggiamento è, per contro, assolutamente diverso. Le sue lettere ci danno il ritratto di un'eroina, della protagonista di una storia trascinante, di una donna che anni e anni dopo i fatti continua a bruciare di passione: "E' difficilissimo svellere dall'animo" scrive "il desiderio delle supreme voluttà". Non c'è alcuna cautela in lei, alcuna prudenza, ciò
che la pervade è un'incontenibile follia d'amore. Rabbrividendo confessa: "Nemmeno quando dormo riesco ad avere pace da quelle immagini...".
Già alla fine del Xiii secolo, Jean de Meung cantava, [p. 99] nella seconda parte del Roman de la Rose, non la saggezza di Eloisa bensì i
sentimenti che la facevano sembrare folle à bien de gens, pazza quasi
a tutti. La stessa "follia" che meraviglierà Petrarca, commuoverà Rousseau e Voltaire, per non parlare dei romantici che eleggeranno il
cenotafio del Père Lachaise a meta di pellegrinaggio.
Che cosa hanno visto costoro nell'atteggiamento di Eloisa? Interpretando la venerazione che le tributarono alla luce della nostra sensibilità, le lettere scritte da Eloisa dipingono una donna che, correndo rischi d'ogni genere, compresi il timore dello scandalo, la debolezza dell'età e del sesso, la mancanza di libertà economica, si fa campionessa del libero amore e arriva fino a rimproverare al suo amante d'averla abbandonata una volta svanita la
foga della libidine:
"Perché dopo la nostra conversione che tu solo decidesti, ti sei talmente dimenticato di me?... dimmelo se puoi, altrimenti dovrò dire
ciò che penso io, anzi, ciò che tutti sospettano: tu stavi con me più per concupiscenza che per amicizia, più per ardore di libidine che

per amore. Quando dunque cessò in te il desiderio, svanì ugualmente
tutto quell'amore che mostravi al solo scopo di avermi."
Tremendo rimprovero che non le impedisce di aggiungere poco oltre,
nella stessa lettera:
"Ti supplico, ricordati di quel che ho fatto e renditi conto che hai dei doveri verso di me. Finché ho goduto con te i piaceri della carne poteva a molti sembrare incerto se agivo per amore o per libidine. Ora che tutto è finito risulta chiaro quale animo avevo fin dal principio. Mi sono privata d'ogni piacere per ubbidire al tuo cenno e nulla mi sono riservata se non di essere, soprattutto ora, in questa situazione, tua."
Eloisa, dunque, come la donna che rifiuta l'idea del matrimonio perché non vuole che l'interesse veniale o il "dovere coniugale" appannino ciò che deve restare un puro slancio amoroso. E' la donna
che si pone come una ribelle pronta a respingere ogni altro scambio che non sia il dono gratuito, senza richiesta di premio o d'interesse, del proprio corpo e della propria anima. Una donna insomma [p. 100] che, all'alba del Xii secolo, quasi anticipa l'ideologia che si chiamerà, ai nostri giorni, della liberazione femminile.

Ma è davvero così? La lettura delle Lettere, fatta con occhio profano, rimanda sicuramente a una interpretazione come quella che ho
descritto e che è, d'altronde, prevalsa dal romanticismo in poi. Sono
così evidenti le diversità tra i due amanti che nessun'altra spiegazione sembra possibile: il testo è lì, il suo significato appare univoco e chiaro. Accade invece che uno dei massimi specialisti del Medioevo, Georges Duby, abbia letto l'epistolario tra Abelardo ed Eloisa in modo completamente diverso. La quinta lettera,
che Abelardo intesta "Sponsae Christi, servus eiusdem" (alla sposa di
Cristo il servo di Cristo), è tutta dedicata al matrimonio. E' la lettera in cui il dotto religioso si descrive come un cattivo marito, lussurioso e sfrenato, capace di forzare sua moglie ad avere rapporti
perfino in un luogo sacro come il refettorio di un monastero,

picchiandola, se necessario, per farla cedere. Lui ora s'è liberato da ogni desiderio grazie a una "provvidenziale ferita" e lei, Eloisa, prendendo il velo è diventata "sposa del Signore", marito perfettissimo di cui lo stessoAbelardo è servitore. Da quella nuova posizione, insomma, Eloisa s'è innalzata fino al punto da diventare domina del suo antico marito terreno.

Nella lettera seguente, l'ultima, Eloisa corrisponde a questo disegno reprimendo, abolendo, le espressioni d'amore, i ricordi della
trascorsa passione, limitandosi a discutere con il suo sposo sull'opportunità di dare nuove regole ai monasteri femminili:

"Anche trascurando per ora altri capitoli della regola, si adatta forse alle donne quella che parla di cappucci, di brache, di scapolari? E com'è possibile imporre loro di indossare tuniche o di portare vesti di lana sulla carne, dato che il flusso mestruale dell'umore superfluo non le tollera?..."

Duby ricorda che sin dall'inizio dell'Ottocento si è cominciato a dubitare dell'autenticità di questa corrispondenza; [p. 101] senza entrare nel merito della controversia, si limita a dire che l'argomento principe in mano ai sostenitori di una falsificazione più o meno ampia dei testi è quella "coesione dell'insieme" che rende eccessivamente coerente lo scambio epistolare quasi trasformandolo in
un romanzo.

Secondo Duby l'immagine che la società medievale poteva farsi di Eloisa è totalmente diversa da quella romantica e nostra. "Sembra proprio che la raccolta sia stata concepita come un memoriale, un monumento eretto alla memoria dei due fondatori del Paracleto", scrive lo storico francese. L'itinerario che le lettere disegnano è quello delle prove inflitte a due esseri prima che essi riescano a raggiungere uno stato di quasi santità. La corrispondenza mostra quanta pena costi liberarsi e pentirsi del male commesso e che "i peccati più tenaci non sono quelli del corpo bensì dello spirito e che si resta colpevoli anche nella più rigorosa continenza se non si riesce a dominare il desiderio". Duby vede, insomma, la sequela dei testi come un trattato edificante, allo stesso modo in cui lo sono le agiografie dei santi e certi romanzi cavallereschi.

Analizzando le lettere, lo storico vi scorge anche un chiaro riflesso della misoginia del tempo: i "fantasmi osceni" che continuano per anni a far fremere Eloisa sono la prova della debolezza femminile, e del fatto che nella "esigente sensualità di cui è impregnato il corpo femminile, risiede per gli uomini il più

grande pericolo".
Lo storico si dichiara quindi sostanzialmente d'accordo con l'ipotesi avanzata nel Xv secolo da Jean Molinet, dotto commentatore
del Roman de la Rose, il quale vedeva nelle Lettere "un'allegoria dell'anima peccatrice riscattata dalla grazia quando finalmente accetti di umiliarsi".
Analisi geniale, capace di ribaltare l'interpretazione corrente. Se poi Duby, oltre che incantarci con le sue grandi doti di filologo, abbia anche ragione nella sostanza dei fatti, questo francamente riguarda le predilezioni e i sentimenti di ogni lettore di una storia che rimane comunque misteriosa, ragione non ultima del suo fascino.[p. 102]

NOTE:
(*) Uso l'ottima traduzione italiana di Nada Cappeletti Truci nell'edizione einaudiana delle Lettere (Torino, 1979).

Vii: Il duca deve morire
Il castello di Vincennes si trova sette chilometri a est dal centro di Parigi, capolinea della linea 1 del metrò, quella che taglia in due la capitale partendo dal nuovo quartiere della Défense. Come tutte le costruzioni vecchie di secoli anche questa ha cambiato più volte destinazione e aspetto. In queste pagine, tuttavia, non si parlerà del castello bensì della storia di uno spietato omicidio al quale esso fece da sfondo.
Devo solo premettere che il Bois de Vincennes era una foresta reale
già intorno all'anno 1000, dieci secoli fa, e che il castello nacque come casino di caccia dei sovrani di Francia in una zona ideale per lo svago: ottima e salubre l'aria nei pressi di un immenso bosco ricco di selvaggina. Vicino alla città e tuttavia appartato, l'edificio è stato di volta in volta sede del Tesoro, residenza reale, luogo in cui si organizzavano matrimoni, si ordivano congiure politiche, si tenevano assemblee della chiesa di Francia ed esecuzioni capitali.
Durante l'Impero quella fortezza, situata sulla strada verso il centro Europa e la Prussia, attira l'interesse di Napoleone che la trasforma in caserma e principale arsenale di Parigi. In anni più recenti, diventa uno dei bersagli della "Grosse Berthe", il supercannone tedesco che, durante la Grande Guerra, batteva dal Belgio la capitale francese.

Adesso nel bosco di Vincennes si vanno a fare picnic e jogging. il fossato è diventato una grande trincea ornamentale ricoperta d'erba,
l'altezza delle torri che scandivano [p. 103] la cinta delle mura è stata, salvo che in una parte, ridotta, il cortile è occupato da casematte adibite ad archivi di storia e di documentazione militare. Di quel lungo passato è rimasta la testimonianza di due capolavori gotici, uno religioso e uno militare. Il primo è la Sainte-Chapelle, costruita (1390-1560) sul modello dell'omonima a Parigi. L'altro è il donjon, magnifico esemplare di maschio da difesa con le tozze torri e
le mura di pietra di tale spessore da risultare, al tempo in cui vennero erette, impenetrabili all'artiglieria, quale che ne fosse il calibro. Il luogo venne occasionalmente destinato a prigione e tra quelle mura poderose furono rinchiusi, tra gli altri, Diderot e Mirabeau. Sade conobbe le celle sia del donjon di Vincennes che della
Bastiglia.

Come ho già detto, non voglio però parlare del castello. Il suo fascino, più che nelle costruzioni, sta negli avvenimenti che vi si sono svolti, nei fantasmi evocati dalle sale, dai passaggi, dalle scale soffocanti ricavate nello spessore delle mura. Si tratta di segni che bisogna saper riconoscere e che, una volta individuati, parlano con l'evidenza di una rivelazione. Per avvicinarsi a uno dei più importanti di questi fatti, bisogna attraversare il cortile, superare la Sainte-Chapelle, affacciarsi sul fossato che guarda verso
il Bois. all'angolo sudest, ai piedi della torre detta "della regina", sorge, quasi addossata alle mura, una colonna mozza con una
scritta misteriosa: "Hic cecidit".

Chi cadde in quel luogo? Perché l'iscrizione non dice di più? Chi poté avere una tale fama da cadere ucciso senza che venga nemmeno
ricordato il suo nome? Quella colonna è un tragico simulacro eretto in memoria di uno spietato delitto politico: l'assassinio del duca d'Enghien da parte di Napoleone Bonaparte. Un'esecuzione feroce, imprudente, difficilmente comprensibile in termini sia umani che politici. Nemmeno Napoleone, che pure volle quella morte o quanto meno non l'impedì, riuscì mai a darne una spiegazione convincente. Un
delitto per più aspetti assurdo che a un italiano ricorda l'assurdità

di un omicidio politico [p. 104] altrettanto inspiegabile: l'uccisione nel 1924 del deputato socialista Giacomo Matteotti. Né Mussolini né Napoleone ebbero mai il tempo, l'occasione, il desiderio
di chiarire come i fatti si svolsero; se per loro sollecitazione diretta, o con il loro tacito consenso, o per l'interpretazione zelante di sottoposti che avevano creduto di cogliere volontà o di assecondare possibili interessi. Ci sono eventi della politica che si possono comprendere soltanto in base al calcolo presunto di un'immediata convenienza. I due casi che ho richiamato sfuggono a questa interpretazione.

Louis-Antoine-Henri de Bourbon Condé, duca d'Enghien, era il discendente di quel Gran Condé che nel maggio del 1643 aveva vinto a
Rocroi, nelle Ardenne, una importante battaglia contro gli spagnoli. Lo stesso di cui parla Manzoni in apertura del secondo capitolo dei Promessi sposi: "Si racconta che il principe di Condé dormì profondamente la notte avanti la giornata di Rocroi". Anche il Gran Condé aveva il titolo di duca d'Enghien, come il pronipote ucciso da Napoleone. Ma ucciso perché?

I fatti si svolgono in modo precipitoso, anzi una delle caratteristiche di questo giallo politico è la fretta con la quale si consumò, e in quella concitazione si nasconde forse la ragione del misterioso epilogo.

Siamo nel 1804, Napoleone, trentacinque anni, è diventato Primo Console grazie al colpo di Stato del 18 brumaio. Tutti sanno, lui per primo, che quella carica (che peraltro si è fatto confermare a vita con un plebiscito) è solo il passaggio verso una dittatura totale. L'uomo sta rivoluzionando i codici, il sistema bancario, la struttura e le funzioni dello Stato, si sente (ed è) circondato dall'ammirazione, dalla paura, dal rischio di congiure. Non c'è corte in Europa che non veda nella sua disumana energia una minaccia all'indisturbato mantenimento di quelle tradizioni che rendono agevole il dominio. All'interno della Francia i realisti, finanziati dagli inglesi, cercano non solo di rovesciare Napoleone ma di ucciderlo. Proprio nel febbraio [p. 105] di quel 1804, viene scoperta a Parigi una rete di cospiratori guidati da un gigante dai capelli rossi, Georges Cadoudal, capo degli Chouans, che una nave inglese ha
sbarcato qualche settimana prima sulle coste della Normandia. Nessuno

si accorge della sua presenza fino a quando non viene riconosciuto a
Parigi, nel quartiere delle scuole. La polizia e una folla ostile lo circondano, Cadoudal si difende a colpi di pistola uccidendo un agente. Interrogato dopo l'arresto, ammette di essere venuto "pour attaquer le Premier Consul". Gli chiedono se dispone di molti complici e lui, sia ingenuità o suprema malizia, risponde: "No, perché l'attentato sarebbe avvenuto solo quando fosse arrivato a Parigi un principe che per ora non c'è". Il capo della polizia, giudicando da quelle parole, va per esclusione: l'età o le circostanze fanno scartare il conte d'Artois, il duca di Berry, il duca d'Angoulême, il duca di Bourbon. resta il duca d'Enghien. il capo della polizia sbaglia, ma questo si saprà soltanto dopo, troppo tardi.

Questa, dunque, l'atmosfera e di questo tenore il rapporto che arriva sul tavolo del Primo Console. Napoleone viene a sapere della congiura, esclama: "L'aria è piena di pugnali". Non è intimorito, vuol solo far capire ai congiurati che tramare contro di lui comporta un rischio molto alto.

Il duca d'Enghien ha fatto parte, giovanissimo, dell'Armata dei realisti emigrati comandata da suo nonno, il principe di Condé. L'unità militare è stata sciolta nel 1801 e da quel momento il duca, che ha tre anni meno di Napoleone, vive in esilio nel granducato di Baden, a Ettenheim, appena oltre il Reno, qualche chilometro al di là
della frontiera francese, in compagnia di pochi e anziani gentiluomini.

E' lui stesso, in un frettoloso e incompleto diario, a raccontare le prime fasi del suo arresto: "Giovedì 15 marzo, circondata la casa da un distaccamento di dragoni e da picchetti di gendarmeria, in tutto circa duecento uomini, alle cinque del mattino. Alle cinque e mezzo, sfondate le [p. 106] porte, condotto al Mulino, presso la Fornace. Portati via e sigillati i miei documenti. Trasferito su una carretta tra due ali di fucilieri, fino al Reno...".

Tutto fin dall'inizio si svolge in un'atmosfera concitata. Prelevando di forza il duca in territorio straniero, i soldati francesi hanno compiuto uno di quei gesti gravi di pirateria internazionale che i trattati definiscono incursio latronum. l'imprudenza è stata commessa contando sull'arrendevolezza dell'elettore del Baden che ha deboli forze e ogni interesse a mantenere buoni rapporti con Napoleone. Degli altri due consoli che

in una certa misura condividono il potere con Bonaparte, uno, Lebrun,
s'era già detto contrario sostenendo che il rapimento del duca "susciterà un terribile vespaio nel mondo". L'altro, Cambacérès, aveva suggerito una soluzione di compromesso: prendere il duca ma
tenerlo vivo, come ostaggio. Talleyrand ha spinto invece per l'attuazione del piano. Ha anche deciso, con la consueta scaltrezza, che la sua esecuzione venga affidata al marchese di Caulaincourt, figlio di una dama d'onore della contessa d'Artois. un membro della vecchia nobiltà dirigerà così il rapimento di un Borbone: le maliziose implicazioni di questa investitura non sfuggono a nessuno.

Scrive René de Chateaubriand nei suoi Mémoires d'Outre-tombe:

"Si assicura che il Primo Console fece redigere tutti gli ordini per Vincennes. in uno di tali ordini si diceva che se la condanna prevista fosse stata una condanna a morte, avrebbe dovuto essere eseguita seduta stante. Credo a questa versione, sebbene non possa
attestarla poiché tali ordini sono scomparsi."

Chateaubriand è mosso dall'indignazione per l'assassinio. Noi però possiamo postillare che, poiché quegli ordini sono scomparsi, a rigore non sappiamo nemmeno se siano mai esistiti.

Seguo la cronaca di Chateaubriand, che del resto è una vera e propria inchiesta sull'omicidio e ne ricostruisce le [p. 107] varie fasi: "Alle due del mattino del 21 marzo, il duca d'Enghien fu condotto nella sala in cui era riunita la commissione e ripeté ciò che aveva detto durante l'interrogatorio del capitano-relatore. Aggiunse che era pronto a battersi e che desiderava prestar servizio
nella nuova guerra dell'Inghilterra contro la Francia". Il duca ammette in sostanza di considerarsi un soldato deciso a scendere in
campo aperto contro l'usurpatore Napoleone in difesa del potere della
dinastia. Esclude con ciò stesso di essere disposto a partecipare a congiure degne di sicari: "Un Condé può tornare in Francia solo con le armi in pugno. La mia nascita e le mie opinioni mi rendono nemico
per sempre del vostro governo".

Prima di firmare il verbale d'interrogatorio, aggiunge: "Sollecito un'udienza privata con il Primo Console. Il mio nome, il mio rango,

il mio modo di pensare e l'orrore della mia posizione mi fanno
sperare che non respingerà la mia richiesta". Le cose, come
vedremo,
andranno in tutt'altro modo.

Fatto uscire l'imputato, la commissione militare, composta da un
generale, cinque colonnelli e un relatore, delibera seduta stante:
"L'unanimità dei voti ha dichiarato il duca d'Enghien colpevole e gli
ha applicato l'articolo... della legge del... così concepito... e
l'ha quindi condannato alla pena di morte. La sentenza sarà
eseguita
immediatamente". Tale la fretta che il provvedimento non precisa
nemmeno in base a quale legge l'uomo è stato condannato.

Il duca è stato sequestrato con violenza in territorio straniero,
la sentenza non reca l'indicazione della legge in forza della quale è
stata emessa, la commissione militare non era competente a
giudicare
un presunto "complotto contro lo Stato", l'interrogatorio in
istruttoria si svolge a mezzanotte. Due ore dopo l'imputato è
davanti
ai suoi giudici, contro di lui non viene prodotto neppure un
testimone.

Una sequela di atti illegittimi che spingono Chateaubriand [p. 108]
a chiedersi: "L'imputato è dichiarato colpevole! Colpevole di che?
La
sentenza non lo dice". C'è di più, la commissione ha deliberato che:
"La sentenza sarà eseguita immediatamente". E' un'altra
violazione.
La legge del 15 brumaio, anno Vi, prevede la possibilità di
appellarsi contro ogni sentenza militare.

Mi soffermo sui dettagli perché si capisca in quale clima quel vero
e proprio assassinio venne commesso. Il duca doveva morire entro
la
notte, tutto il resto contava poco. Con grande lucidità
Chateaubriand
postilla: "Non so se in un atto di quella natura la maggiore o
minore
regolarità possa avere una qualche importanza: che il duca
d'Enghien
sia stato strangolato in una diligenza tra Strasburgo e Parigi o
ucciso nel Bois de Vincennes, non fa differenza". Lo scrittore ha
ragione. Giacomo Matteotti venne pugnalato a morte all'interno di

un'automobile, il duca venne fucilato dopo un processo farsesco. Non c'è alcuna differenza. Nei delitti di stato e politici, sono le circostanze a dettare lo svolgimento dei fatti. Conta il risultato, non il modo o gli strumenti con cui lo si ottiene.

Regista occulto dell'intera faccenda è Jean-Marie-René de Savary, futuro duca di Rovigo, all'epoca comandante della polizia privata del Primo Console. Capo della polizia politica, lo potremmo definire. E' lui che s'incarica di far eseguire al più presto la sentenza. Terminato il giudizio, il generale Hulin, che presiede la corte, comincia a scrivere una lettera. Savary lo sorprende, gli chiede che cosa stia facendo. "Scrivo al Primo Console", risponde il generale riferendosi alla richiesta d'udienza del condannato. L'altro non lo fa nemmeno finire: "Il vostro compito è terminato", dice. "Il resto è affar mio!"

Hulin, nelle sue memorie, giura d'aver capito che Savary volesse assicurare che avrebbe trasmesso egli stesso a Napoleone la petizione. Savary, in realtà, vuol dire ben altro e se soltanto il generale si fosse affacciato alla finestra avrebbe capito anche lui in che modo la frase andava interpretata.

[p. 109] Mentre il duca è davanti ai suoi giudici, un terrazziere del castello, tal Bontemps, è stato chiamato per scavare in tutta fretta una fossa. Gli hanno detto che bisogna seppellire delle immondizie. E' notte e sta piovendo, la richiesta è incongrua ma non si può pretendere che un umile terrazziere si ponga troppe domande.

Il duca intanto è stato condotto in una stanza. E' relativamente tranquillo, conta sull'udienza con Bonaparte, scrive qualche riga alla fidanzata, la principessa Charlotte de Rohan Rochefort. il fedele cane Mohilof dorme sfinito ai suoi piedi, ha seguito il padrone per tutto il percorso. Al momento di attraversare il Reno i soldati l'hanno cacciato a calci fuori dalla zattera. La povera bestia ha attraversato il fiume a nuoto.

Alle tre del mattino, un ufficiale entra nella stanza e chiede al duca di seguirlo. Nel corridoio ci sono dei soldati in attesa, le baionette inastate. Il piccolo corteo s'avvia, nessuno parla. Il duca attraversa il cortile, indovina nel buio la sagoma del donjon, i pinnacoli della Sainte-Chapelle. Continua a piovere e le lanterne fanno poca luce, Mohilof segue con la coda tra le gambe. Conosciamo

il percorso di quella notte e possiamo rifarlo, non ci vogliono più di una decina di minuti. La scala è angusta; ai suoi piedi si apre una porticina che dà direttamente sul fondo del fossato. Davanti alla
Torre detta della regina il duca vede delle lanterne appoggiate a terra. Più oltre, nell'ombra, indovina la presenza di un drappello. Sono dodici uomini, un plotone d'esecuzione. L'ufficiale legge la sentenza, la pioggia dilava l'inchiostro, la luce della lanterna rischiara male il foglio, la lettura è esitante.

Il condannato si tiene ritto, le spalle al muro, guardando, nel buio, verso il plotone. L'ufficiale abbassa il cappello. E' il segnale della scarica. Il duca cade riverso e viene immediatamente gettato nella fossa, in posizione prona. Nessuno tocca niente. Anni dopo, quando la salma verrà esumata, si ritroveranno l'anello, un paio di orecchini, alcune monete d'oro che il condannato aveva in tasca. Il [p. 110] plotone fa dietrofront diretto ai suoi alloggiamenti. Il terrazziere adesso sa a che cosa è servito il suo lavoro. La fossa viene rapidamente colmata con alcune pietre e qualche palata di terra. In mezz'ora tutto è finito. Resta solo Mohilof (ci sono parecchie incisioni che ritraggono la scena) a raspare il tumulo fresco, ululando.

Sappiamo da quale riprovazione e isolamento politico fu circondato
Mussolini nei mesi successivi all'assassinio di Giacomo Matteotti. Anche Bonaparte scontò un effetto del genere, ma più all'estero che
dentro i confini della Francia. La fucilazione di un membro della famiglia reale suscitò una forte ondata di indignazione in tutte le corti d'Europa; alcuni sovrani restituirono le insegne cavalleresche concesse anche a Napoleone per non doverle condividere con un assassino.

In Francia le reazioni furono diverse. Il segretario di Bonaparte assicura che, nell'apprendere l'avvenuta esecuzione, il Primo Console
ebbe un moto di collera. E' vero? E' possibile. Resta che dopo la caduta di Napoleone, sia Fouché che Talleyrand cercheranno di scrollarsi di dosso ogni responsabilità di questo assassinio, assicurando di essere stati contrari all'esecuzione. Napoleone scriverà invece nel suo Memoriale che sulla morte del duca "l'intero gabinetto era d'accordo e Talleyrand era il più acceso di tutti".

Il 24 marzo, davanti al Consiglio di stato, il Primo Console,

turbato dall'ondata di riprovazione, si difende attaccando: "La Francia" grida "non avrà pace né riposo fino a quando l'ultimo individuo della razza dei Borboni non sarà stato sterminato". Un discorso violento, con il quale riconquista l'intiepidito favore dei giacobini facilitandosi l'accesso all'impero. Non possiamo escludere che proprio questo fosse uno degli obiettivi dell'omicidio.

Né più né meno di come si comportò Mussolini, che, davanti alle critiche per l'omicidio Matteotti, reagirà anche lui attaccando. Non voglio insinuare con ciò né che Mussolini ebbe un atteggiamento napoleonico né che Napoleone [p. 111] fosse un fascista avant-la-lettre. Mi sembra però evidente da questi due episodi che i meccanismi della lotta politica rimangono gli stessi: da un attacco serrato, da un assedio concentrico, si esce a testa bassa. Quando si riesce. Solo Shakespeare può immaginare che esista l'arma dell'alta
oratoria, come il discorso che Marc'Antonio fa ai romani dopo l'assassinio di Cesare. La realtà è più brutale, ignora l'eleganza della retorica.

Anche Chateaubriand è dell'opinione che l'omicidio di Vincennes sia
servito a Napoleone per riconquistarsi simpatie "a sinistra", come diremmo oggi. "Parte della potenza di Napoleone" scrive "gli deriva dall'essersi compromesso con il Terrore. La rivoluzione serve volentieri quelli che sono passati attraverso i suoi crimini; un'origine innocente è un ostacolo".

Napoleone tornerà varie volte, nel corso degli anni, sull'esecuzione di Vincennes. nel suo Memoriale annota: "Ho fatto arrestare e giudicare il duca d'Enghien perché era necessario nel momento in cui il conte d'Artois aveva al suo soldo a Parigi sessanta
assassini". Nel testamento dà un'altra versione: "La sua morte sia eterno rimprovero per coloro che, animati da zelo criminale, non rispettarono gli ordini del loro sovrano". Ma a Sant'Elena, secondo il generale Gourgaud, darà una terza e molto sbrigativa risposta: "L'affare Enghien? Ma che vuole che sia un uomo, dopo tutto?".

Una sola persona in Francia si comportò con la coerenza che quel delitto imponeva e fu René de Chateaubriand, che ne rimase sconvolto.
Scrive Cesare Garboli: "La morte del duca d'Enghien diventò il fondamento sul quale costruire la sua carriera di solitario e irreducibile atleta della Restaurazione". (*) E dire che quel 22 marzo 1804, il giorno in cui apprese dell'esecuzione di Vincennes,

Chateaubriand stava per trasferirsi in Svizzera come diplomatico [p. 112] di Napoleone. Saputa la notizia, rientrò a precipizio a casa e scrisse di getto una lettera a Talleyrand nella quale annunciava di dover rifiutare l'incarico date le condizioni di salute di sua moglie. Scusa evidente, dunque rischiosa, che comunque gli valse, e senza conseguenze, l'esonero.

Chateaubriand si chiese più volte che cosa sarebbe stato di lui se avesse continuato a servire il Primo Console. La risposta è che quel suo mettersi da parte gli consentì di dedicarsi interamente ai suoi scritti: "Je dus à ma liberté morale ma liberté intellectuelle", dovetti alla mia libertà morale la mia libertà intellettuale. Per nostra fortuna.

Un'altra condanna a morte, tra le molte che sono state eseguite tra quelle mura e fino ai tetri giorni dell'occupazione nazista, attira la nostra attenzione. La fucilazione di Zelle Margaretha Geertruida, nata in Olanda il 7 agosto 1876, sedicente "danzatrice sacra", meglio conosciuta con il nome di Mata Hari. Spia, doppia spia, agente dei servizi segreti del Kaiser, agente francese? La fama di Mata Hari, la leggenda che ne circonda vita e amori, si fonda soprattutto sul richiamo sensuale che l'attività spionistica, quando è esercitata da una donna, sprigiona. Nella realtà, Mata Hari fu molto diversa dal ritratto che un'interessata leggenda le ha costruito intorno.

In genere, le donne-spia sono creature di modesto fascino, dalla vita grigia e regolare, capaci di correre in silenzio rischi mortali, che dunque meritano molto rispetto ma ispirano anche una certa noia.

Le donne-spia della letteratura, della leggenda e della fantasia popolare sono invece sempre sensuali, affascinanti e perverse, subdole amanti, gelide nel piacere, insaziabili seduttrici. Talvolta l'immagine che se ne ha sconfina addirittura in quella della prostituta. D'altra parte, in ogni epoca e in ogni paese i servizi segreti hanno utilizzato come agenti vere prostitute o donne disposte ad affrontare per le ragioni più diverse, si trattasse di denaro o di ideali, qualche avventura carnale. "Andò Sansone a Gaza e ivi vide una meretrice ed entrò [p. 113] in casa di lei", così dice la Bibbia (Giudici, Xvi, 1) nell'introdurci alla più celebre e antica notte di

seduzione spionistica che si ricordi. Perché quando i filistei si rendono conto che Sansone, uomo consacrato a Dio, ha un debole per le
donne, s'ingegnano d'approfittarne e affidano all'esperta meretrice Dalila quel compito delicatissimo di cui sappiamo gli esiti.
Le ragazze sovietiche infilate nel letto delle prime delegazioni occidentali, le volenterose signorine di Frau Doktor nei bordelli hitleriani, l'eroica Virginia Oldoini contessa di Castiglione,
inviata in Francia da Cavour per "premere" su Napoleone Iii in favore
dell'Italia, tutte, da sempre, hanno usato le stesse armi. Nei casi più riusciti, quelle donne hanno incarnato l'immagine della femme-fatale, e hanno fatto quell'uso spregiudicato del corpo ignudo
che a Flaubert suggerisce "non so qual forma morbida e corrotta di serpente o di demonio".

Mata Hari voleva, con tutta l'ansia, l'ingenuità, l'approssimazione di una dilettante appassionata, che quel ruolo di serpente e demonio
fosse il suo. Era stata sposata con un ufficiale di marina ed era tentata dall'avventura, sedotta dalla sua stessa bellezza che probabilmente sopravvalutava e che comunque sfiorì assai presto, come
mostrano le foto scattate poco prima del suo arresto. Corpo sensuale,
vita sottile, ma volto troppo largo, brutto naso, e poi troppo intenso il nero dei capelli, eccessivo lo spessore delle sopracciglia. Furono forse i suoi stessi tratti a suggerirle di cambiare il suo nome piccoloborghese in quello di Mata Hari, "Occhio
del giorno", come dicevano a Giava.
Un po' cortigiana e un po' avventuriera, non raggiunse mai la fortuna che aveva sperato. A Parigi esordì, nel 1913, come spogliarellista. Colette scrisse con ammirazione che "sapeva spogliarsi lentamente e agitare lo snello, superbo corpo bronzeo". Forse per generosità, Mata Hari ignorò l'implacabile regola secondo la quale, volendo [p. 114] accumulare denari, quando si corrono le avventure della carne bisogna avere un cuore di pietra. Troppe volte
e troppo facilmente Margaretha si concesse per piacere e non per calcolo. S'innamorò con facilità, ed era fatale che cadesse prima o

poi nelle mani di un vagheggino, forse d'un autentico mascalzone. Infatti successe. Era un ufficialetto dello zar, si chiamava Vadime de Massloff. tutti gli incredibili pasticci che Margaretha combinò con lo spionaggio tedesco a Madrid, furono, indirettamente, per colpa
sua. Lei chiedeva ai tedeschi un milione di franchi in cambio di strabilianti segreti, in realtà poteva offrire al massimo qualche confidenza strappata tra una carezza e l'altra. Intanto continuava a sognare il matrimonio con il suo squattrinato ufficialetto che passava le interminabili serate di guarnigione giocando a carte, e perdendo tutto. Forse perché era fortunato in amore.

Ma l'ingenua Margaretha non sarebbe probabilmente finita contro un
muro a Vincennes, se nel 1917 la guerra non fosse andata per la Francia come andava. L'offensiva tanto attesa era stata uno smacco,
interi reggimenti si erano ammutinati, le corti marziali condannavano
in modo sbrigativo alla fucilazione per dare qualche esempio che rimpiazzasse col terrore il vacillante amor patrio. Dovranno farlo anche agli italiani, dopo Caporetto.

L'arresto di Mata Hari, domenica 13 febbraio 1917, è anche una conseguenza di questa grave situazione. Bisogna reagire, trovare dei
diversivi per l'opinione pubblica, individuare qualcuno cui poter addossare la colpa di una guerra che va male. Il giudice istruttore militare è il capitano Pierre Bouchardon, fine letterato, amante di Balzac, inquisitore abile e spietato. Margaretha Zelle sbaglia linea difensiva, facilitandogli così il compito. Presa in contraddizione su dettagli che avrebbe potuto ammettere senza danno, è perduta. Il processo si apre il 24 luglio e dura quarantott'ore. La sentenza è di morte.

Il compito dell'inquisitore Bouchardon fu per la verità [p. 115] facilitato da un elemento di cui solo di recente si è venuti a conoscenza. Margaretha aveva passato alcune modeste informazioni
segrete a un ufficiale tedesco. Le notizie erano state trasmesse a Berlino citando il nome dell'agente, e usando un codice che i tedeschi avevano abbandonato perché era noto che i francesi erano riusciti a decifrarlo. Margaretha cadde, in altre parole, in una trappola. Preparata a quale scopo? Sono state fatte due ipotesi: la

prima è che i tedeschi fossero stanchi di quella "spia" inconcludente, capace solo di chiedere soldi in cambio di informazioni di terz'ordine. La seconda ipotesi è che il sacrificio di Mata Hari sia stato un modo per distogliere l'attenzione da un'altra spia in grado di fornire notizie molto più rilevanti. Un altro caso, insomma, di cui non sapremo mai la completa verità.

Dopo la condanna, Margaretha viene rinchiusa nel carcere di Saint-Lazare. Domenica 14 ottobre il governatore di Parigi firma l'ordine dell'esecuzione fissata per l'indomani, alle 6,15 del mattino. I preparativi cominciano nel buio, alle quattro. Alla donna è stato somministrato del sedativo e sulle prime la poverina non capisce bene che cosa vogliano da lei gli uomini in uniforme che hanno silenziosamente circondato il suo giaciglio. Suor Léonide, che le è stata accanto per tutti i mesi di reclusione, la conforta. All'uscita dal carcere si forma un corteo al quale si accodano alcune vetture cariche di giornalisti. Direzione, il forte di Vincennes. Margaretha ha voluto indossare i suoi abiti più belli e le scarpe più eleganti. Abbrutita dal carcere, intontita dai sonniferi, smagrita dalla pessima alimentazione e dalla paura, infiacchita dall'immobilità forzata, pare ritrovare negli ultimi istanti un lampo di quella vitalità che era stata la fonte della sua capacità di seduzione. In mezz'ora il corteo d'auto è al castello, attraversa il cortile, raggiunge il luogo dell'esecuzione. Fa freddo, il giorno non è ancora interamente spuntato, due gendarmi prendono in consegna la
condannata. I dodici uomini del [p. 116] plotone sono quattro soldati, quattro caporali e quattro sottufficiali degli zuavi; li comanda un allievo ufficiale.

Mata Hari rifiuta la benda, rivolge un gesto amichevole agli uomini che stanno per scaricarle addosso i loro moschetti. Posta di fronte all'ineluttabile, questa donna ingenua, di non particolare intelligenza, che s'è stretta quasi da sola la corda al collo con le sue gaffe, la sua incoscienza, le sue patetiche imprudenze, rivela una grande dignità. O forse la sorregge il pensiero che quella è la sua ultima recita e che vale la pena di farla diventare la migliore. Secondo una versione leggendaria, infila sotto la camicia un fazzoletto perché, intriso del suo sangue, venga consegnato come ultimo dono al suo amore perduto.

L'allievo ufficiale segnala con la sciabola l'ordine di fuoco, il corpo di Margaretha Zelle si accascia, un maresciallo d'alloggio dei dragoni le esplode nell'orecchio il colpo di grazia.

Il 30 gennaio 1918, i beni che le erano stati sequestrati al

momento dell'arresto vengono venduti a un'asta giudiziaria. Se ne ricavano 14'251 franchi, cifra, anche allora, decisamente modesta.[p. 117]

NOTE:
(*) Introduzione all'edizione italiana delle Memorie d'oltretomba, Torino, Einaudi, 1995.

Viii: Casque d'or
est une légende!

Al numero 72 di rue de Belleville, nel quartiere omonimo, c'è un caseggiato di povero materiale, verosimilmente costruito negli anni fra Otto e Novecento. La facciata è di un color bianco slavato, le riquadrature delle finestre sono prive di ornamenti, il portone è affiancato da modesti esercizi commerciali: un pizzaiolo, una lavanderia, un foyer che si chiama "Le Chalom - La fraternité" e che
ha un'aria molto malandata. L'edificio è sopraelevato di qualche gradino rispetto al piano stradale; tre o quattro gradini grigi, molto anonimi, che sembrano trascurabili come tutto il resto. Invece,
a loro modo, quei gradini sono entrati nella storia.

Il quartiere, Belleville appunto, è ben noto ai parigini ed è invece completamente ignorato da visitatori e turisti. Io l'ho scoperto prima nei libri che nella realtà. E' lo sfondo dei romanzi di Pennac, il luogo dove si svolge la saga di monsieur Malaussène. Quartiere popolare di antica tradizione, come vedremo. Ricchissimo di
storie. Accennerò a una di queste, ne racconterò per esteso un'altra.
La prima riguarda Edith Piaf, la seconda un personaggio entrato anch'esso, ma per tutt'altre ragioni, nella mitologia: "Casque d'or".

Al numero 72 di rue de Belleville dunque, al di sopra di quei gradini, al di sopra del portone, una targa in marmo avverte:

[p. 118] "Sur les marches de cette maison naquit le 19 décembre 1915 dans le plus grand dénuement Edith Piaf dont la voix, plus tard
devait enchanter le monde"

(Sui gradini di questa casa, il 19 dicembre 1915, nacque nella più grande indigenza Edith Piaf, la cui voce doveva in seguito incantare il mondo.)

Nessuno sa se ciò che la targa recita sia vero. Esistono versioni

contrastanti sul luogo in cui la signora Annetta Giovanna Maillard, di anni venti, madre di Edith, dette alla luce la sua celebre figlia. I biografi più documentati tendono nella maggioranza ad escludere che il parto sia effettivamente avvenuto su quei gradini, in attesa di un'ambulanza che tardava ad arrivare. E' più probabile che Edith abbia visto la luce nel corridoio del modesto alloggio della donna, al terzo piano. Comunque è sicuro che la bambina nacque davvero "dans le plus grand dénuement", cioè nella più grave indigenza e anzi, a voler essere realistici, nella più nera miseria.

La targa venne inaugurata nel novembre del 1966 alla presenza di alcune note personalità, tra le quali brillavano Maurice Chevalier, nonché Théo Sarapo, giovanissimo vedovo della cantante morta tre anni prima.

Famiglia povera. La madre Annetta Giovanna doveva i suoi nomi italiani al fatto d'esser nata a Livorno. Un certificato anagrafico la qualifica artiste lyrique; in realtà lavorava come ammaestratrice di pulci e, che si sappia, nessuno è mai diventato ricco con quel mestiere. Il padre, Louis Gassion, trentaquattro anni, un metro e 54 di altezza, 40 chilogrammi di peso, era artiste acrobate, nonché contorsionista. Edith era stata concepita durante una sua breve licenza dal fronte dove, sono gli anni della prima guerra mondiale, combatteva come fantaccino. Due proletari dello spettacolo i genitori di Edith, che resterà anche lei una proletaria per l'intera sua vita, nonostante i molti denari [p. 119] guadagnati, il successo e, anzi, la gloria sia in Europa che in America. Si potrebbe dire di Edith Piaf ciò che Garcìa Màrquez ha detto una volta di se stesso: "Io non sono ricco, sono soltanto un povero che ha guadagnato dei soldi".

Tutto in Edith denunciava la sua origine, a cominciare da quella voce potente e nello stesso tempo fragile, struggente, al cui fondo risuonava una velatura ora malinconica ora aggressiva, un pathos che non derivava certo né dalla ricerca d'uno stile né da una scuola ma direttamente dalla biografia sua e dei suoi genitori, dalla sua infanzia, dalla fame, dalla fortuita ascesa verso un'immensa notorietà. E dal luogo in cui era nata.

Gradini o no, rue de Belleville era allora, all'inizio del secolo, il cuore della Parigi proletaria, allo stesso modo in cui oggi, fine

del secolo, è un crogiolo culturale ed etnico che bisogna percorrere e conoscere se si vuole capire dove stanno andando e che cosa potrebbero diventare le grandi città d'Europa alle soglie, forse, d'una nuova era. Certo è che a Belleville si possono vedere nella stessa strada una chiesa cattolica, una moschea e una piccola sinagoga, a pochi metri l'una dall'altra, o un ristorante "greco/turco" impensabile sia in Grecia che in Turchia, accanto, ovviamente, a ristoranti di ogni altra etnia: cinesi, italiani, armeni e di più o meno rigorosa cucina kasher.

A Belleville nacque, nel 1912, la prima cooperativa operaia. Questo
è anche il quartiere in cui ha resistito l'ultima barricata della Comune nel 1871. Belleville è sempre rimasta fedele alla Cgt (la Cgil
francese) e ha sempre espresso un voto progressista nelle varie elezioni. Qui è il collegio che elesse Léon Gambetta, uno dei maggiori leader della sinistra. Una lunga tradizione che, per la verità, si è ultimamente un po' attenuata. Se nel 1988 Mitterrand raccolse il 56 per cento dei suffragi, Lionel Jospin, alle presidenziali del '95, ha avuto solo il 50,04. In cifre assolute, meno di cento voti di vantaggio, rispetto al presidente eletto Jacques Chirac.

[p. 120] Fino al Secondo Impero di Napoleone Iii, Belleville era uno dei tanti villaggi che contornavano la capitale. Una località, come i Castelli a Roma, dove si andava a prendere un po' d'aria la domenica, per dare ai bambini la possibilità di vedere un prato. Poi, sempre come a Roma con gli sventramenti del fascismo, diventò il luogo dove trasferire la popolazione del centro quando cominciarono i
grandi lavori di risistemazione urbanistica di Haussmann. il villaggio si allargò e oggi, con i suoi 190 mila abitanti, ha la consistenza di una media città di provincia.

Molto a lungo la zona è rimasta povera. Brutte case, a prezzi bassi
anche a causa dei fumi delle fabbriche che rendevano malsane le abitazioni. Negli anni Settanta è cominciata un'operazione a metà tra
la speculazione e il risanamento. Grandi torri una affiancata all'altra che ancora oggi si alternano con le costruzioni di due o tre piani, massimo cinque, d'inizio secolo. "Oggi le fabbriche non ci sono più" dice Pennac "e allora gli speculatori cercano di cacciare

gli abitanti poveri per costruire case nuove per bravi borghesi."
A Belleville (a differenza delle borgate romane del fascismo) c'è anche un grande parco che resta una delle più belle realizzazioni haussmanniane: Les Buttes-Chaumont, 27 ettari molto verdi, molto movimentati, inaugurato il 1o maggio 1867 in occasione di un'esposizione universale, costruito su una serie di collinette che si elevano fino a un centinaio di metri, la maggior parte delle quali erette artificialmente al momento della costruzione.
All'inizio del secolo, tra le tante cose che fu, Belleville è stata anche teatro di una delle più grandi e drammatiche epopee amorose
della tradizione popolare parigina, quella di "Cas-que d'or".
Il villaggio si trovava allora fuori delle fortificazioni cittadine che correvano, sul lato nordest della città, lungo gli attuali boulevard de Courcelles, de Batignolles, de Clichy, de Rochechouart,
de la Chapelle, de la Villette, de Belleville, de Menilmontant eccetera. Questo era anche il tracciato [p. 121] della cinta daziaria, i cui varchi erano sorvegliati da guardie di dogana. Il terzo atto della Bohème di Puccini si apre con una scena in cui si vedono i doganieri in azione mentre controllano un gruppo di contadine che entrano in città all'alba, con le loro mercanzie. Contadine (ai doganieri): "Burro e cacio! Polli ed uova!" (Pagano e i doganieri le lasciano passare. Giunte al crocicchio) "Voi da che parte andate?" "A San Michele!" "Ci troverem più tardi?" "A mezzodì",
eccetera.
In realtà l'azione della Bohème (dal romanzo di Henri Murger) si svolge intorno al 1830 e la scena descritta ha luogo alla barrière d'Enfer, più a sud, in direzione della porta d'Orléans. ma luogo e data diversi non cambiano molto le cose. Quella rimase, fino agli anni del Secondo Impero e oltre, l'atmosfera, quelli i costumi e gli ambienti, anche a Belleville che fu teatro delle avventure di Casque d'or, ragazza forse troppo sicura di sé, contesa da due uomini pronti
a giocarsi tutto, pur di averla.

Siamo nel 1902, la vicenda di Cas-que d'or è una storia d'amore e di sangue, un perfetto feuilleton nel quale erotismo e violenza si mescolano in giusta dose con le passioni più diverse, ignobili e non, e con quel senso smodato dell'onore che nelle classi meno colte sostituisce quasi ogni altra virtù.

Il primo protagonista si chiama Joseph Plaigneur, è nato il 19 aprile 1876 e dunque, all'epoca in cui la vicenda comincia, ha ventidue anni. Lo chiamano l'"Homme" per la naturale autorevolezza
dei modi, ma sarà anche conosciuto come "Manda". Suo padre, muratore,
è morto quando il figlio aveva solo sei anni. Sua madre, lavandaia, è
malaticcia. Joseph ha conosciuto lo squallore dell'assistenza pubblica, la strada, gli svaghi infantili ai limiti della legge in quegli spaventosi terreni semispopolati che si aprivano subito al di là della cinta fortificata. Luoghi di furti e non di rado di assassinî, preferiti dalle giovani prostitute per i loro frettolosi convegni e dalle bande di fuorilegge [p. 122] per i loro raduni clandestini. La stampa perbene scrive che questi uomini si muovono
nella città come i pellerossa nelle praterie americane. Un giornalista d'ingegno lancia per definirli un nome che segnerà un'epoca, e così quelli che ai tempi di Balzac si chiamavano "les sauvages" diventano gli "apaches".

A dodici anni Manda compie il suo primo furto di cui è rimasta traccia negli annali giudiziari, e viene chiuso in un correzionale fino al compimento della maggiore età. All'uscita, un artigiano lo assume come operaio lucidatore e l'Homme comincia la vita faticosa
dell'apprendista. Fuori della bottega lo aspettano però il buio delle strade, il deserto delle "fortificazioni", gli amici d'infanzia (molti dei quali già diventati malfattori professionisti), il balenio d'un denaro che sembra molto più facile.

Il 14 luglio 1898, in una balera dell'avenue Parmentier, tra Belleville e place de la République, Manda conosce Amélie Hélie, più nota come Casque d'or a causa della sua strepitosa capigliatura ramata. Amélie è nata il 14 marzo 1878, ha vent'anni, non è particolarmente bella, certamente è molto meno bella di Simone Signoret che nel 1952 la farà rivivere nel celebre film di Jacques Becker. ha però un temperamento e un certo fuoco nello sguardo che
non si spiegano solo con il modo disinvolto con cui si guadagna da vivere. Come dice Hugo: "La misère offre, la société accepte", Amélie
vive vendendosi.

E' certo comunque che la ragazza, facendo quello che fa, guadagna
molto di più del lucidatore Joseph. il quale prende una decisione che
ne rivela il carattere: lascia immediatamente il suo banco d'operaio
ed entra in una banda per rimpiazzare un amico chiamato sotto le
armi. Poiché siamo all'interno di un feuilleton, ecco quella che
potremmo definire un'autentica svolta. Se avesse continuato a fare il
lucidatore, Joseph sarebbe potuto diventare un piccoloborghese dei
faubourg, raggiungere con l'età una modesta agiatezza, sognare per i
figli un avvenire migliore. [p. 123] La passione perAmélie gli fa
preferire la via del guadagno immediato, dell'avventura, della sfida
alla legge, fino alle estreme e tragiche conseguenze che vedremo.
Poco tempo dopo essere entrato nella banda, nel corso di una specie
di consultazione di base che ha luogo in una mescita di vino di
boulevard de Belleville, Manda si guadagna il titolo di "Roi des
apaches". Il suo ascendente sugli altri, l'Homme se lo è guadagnato
rapidamente sul campo, di fatto è il capo della banda detta "Les
Orteaux".

Il ménage va avanti per qualche anno. Ci sono delle turbolenze.
Amélie non ha smesso il suo mestiere ma queste infedeltà, diciamo
così professionali, non sono le sole. Di tanto in tanto Manda deve
andare a riprenderla a casa di qualcuno, vola qualche occasionale
colpo di coltello. L'evento che risulterà decisivo arriva a quattro
anni dall'inizio di quel movimentato amore. A Charonne, Amélie
conosce il corso François Leca e la sua amante Germaine Van Maelle,
una ex cameriera traviata, detta la "Pantera". Anche Leca è un capo.
Guida la banda dei Popincourt, rivale di quella degli Orteaux. amélie
se ne invaghisce, incurante del fatto che scegliendo come nuovo
amante il capo d'una banda rivale, fa due volte torto, come uomo e
come malfattore, al suo uomo en titre. Questa volta non si tratta né
di un rapporto per soldi né di una delle tante avventurette
passeggere che la ragazza si è concessa. Questa volta si tratta, o
Amélie lo crede, di vero amore. Il 20 dicembre 1901, un cronista di
"Le Matin", raccontando i fatti che sto per riferire, scrive con

facile prosa da romanzo popolare: "Elle avait le diable au corps".
Louis Chevalier, che ha ricostruito la vicenda di Casque d'or, nota: "E' già un fatto curioso che una parigina di Belleville, di questo conservatorio dell'amore [sic!]... abbia preferito il volto duro e tenebroso, i baffi folti, le ruvide maniere e l'assenza di galanteria, alla gentilezza, al sorriso, ai capelli più biondi che bruni, ai baffetti sottili, ai modi gentili, insomma al tipo d'uomo al quale corrisponde Manda...".
[p. 124] Invece fu proprio così. Ad Amélie la scontrosa ruvidità del corso evidentemente piace e con lui si mette, abbandonando Manda.
Sola scusante per questo doppio affronto, il fatto che Manda, a quel che pare, aveva a sua volta avuto una storia con la Pantera, per cui il corso vendicava in realtà un affronto inflittogli dall'altro.
Manda prepara la vendetta. I due capi, e i loro uomini, si affrontano più volte a colpi di revolver e di coltello. Leca finisce all'ospedale, bucato in più punti. Pensa di essere sul punto di morire, rompe la tradizionale omertà e confida a suo padre che è stato l'Homme a ridurlo in quello stato. In qualche modo la confidenza arriva alle orecchie del commissario Deslandes che sta indagando sul ferimento del malvivente e sui continui disordini provocati dalle due bande.
Con effetto paradossale, il gran battage di stampa sui pericoli per la pace pubblica rappresentati dai due capibanda, diventati rivali in amore, favorisce Casque d'or. il suo nuovo amante, Leca, lotta in ospedale tra la vita e la morte; il vecchio amante, Manda, si nasconde braccato dalla polizia; intanto lei, Amélie, canta esibendosi al teatro dei "Bouffes-du-Nord".
Nella primavera del 1902, Manda viene arrestato. Portato davanti al
giudice istruttore Le Poittevin, ha una reazione sorprendente: ammette le sue colpe e accusa l'ex amante di essere stata sua complice. L'immediato arresto della donna provoca grande sensazione.
Il fascino che la sua figura sprigiona è enorme. Un conte spagnolo, amico del giovane re Alfonso Xiii, offre 300 mila franchi di cauzione per farla uscire dal carcere di Saint-Lazare dove è stata rinchiusa.
La stampa non parla d'altro, non c'è bisogno però che il bollente conte spagnolo sborsi nemmeno un franco perché Manda, messo a confronto con Amélie, ritratta tutto. "Ero solo spinto dalla gelosia", ammette. La donna è rimessa in libertà, ma non per questo

cessano gli scontri tra le due bande.
[p. 125] Amélie riprende il suo rapporto con il teatro dei Bouffes-du-Nord dove le hanno cucito addosso un intero spettacolo, nel corso del quale dovrebbe dire tra l'altro: "Una donna per la quale uomini come Manda e Leca, capi dei Caraibi e dei pellerossa...
e tanti altri, si mettono a fare a coltellate in pieno giorno, s'imbottiscono come piccioni, nascondono ferite e dolori quando arrivano i piedipiatti, e tutto per lei, allora lei, cioè io, be' io dico che questa donna è un'artista...".

A questo punto, siamo sempre nella primavera del 1902, la situazione è la seguente: Leca si è rifugiato in Belgio, Manda rimane
in carcere,Amélie crede di essere alla vigilia del suo debutto teatrale in un varietà che dovrebbe chiamarsi "Casque d'Or et les Apaches". E che non andrà mai in scena. Il prefetto di Parigi, Lépine, ordina ai gestori dei "Bouffes-du-Nord" di rinunciare al progetto per ragioni d'ordine pubblico. Amélie protesta vivacemente
con la stampa: "Voglio cantare, voglio fare teatro. Non me lo impediranno. Se sarà necessario, scenderò in strada a Belleville!".
Non mancano nemmeno le reazioni politiche. Per le sinistre, il prefetto "impedisce l'accesso alla scena a una cortigiana povera". Per le destre il provvedimento è giusto perché il teatro "rappresenterebbe la gloria per Casque d'or, mentre tante povere ragazze, modestamente, onestamente, devono darsi alla prostituzione
per far mangiare i loro vecchi genitori".
Nessuno, a quel che pare, notò l'involontario umorismo di quelle parole.
Il processo contro Manda si apre a Parigi alla fine di giugno del 1902, mentre Leca è sempre uccel di bosco a Bruxelles. dibattimento,
presieduto dal giudice Chérot, nel quale come si può immaginare abbondano i toni melodrammatici. Tutti i protagonisti, compresa la pubblica accusa, sanno di giocare una parte di primo piano rispetto a
un'opinione pubblica eccitata e variamente partecipe. [p. 126] Così, ognuno s'immedesima nel proprio ruolo e non mancano le battute che
sembrano coniate apposta per fare titolo sulle prime pagine dei

giornali popolari. "Cas-que d'or est une légende!" grida Amélie di se stessa. E ancora: "I miei amici non m'hanno mai chiamata Casque d'or". "E come vi chiamavate tra di voi?" "Ci chiamavamo gli amici",
Les copains. manda non è da meno. Al pubblico accusatore che gli rimprovera la guerra con Leca, lancia una battuta destinata a diventare famosa: "Vous ne savez donc pas ce que c'est que d'aimer
une fille?", ma allora proprio non sa che vuol dire amare una donna?

La stampa e il pubblico ministero premono sulla corte mentre il presidente Chérot dimostra in più occasioni una certa riluttanza a calcare la mano sull'imputato. Un giorno, di fronte all'ennesima contestazione del Pm, ammette: "Je ferai tout ce que sera en mon pouvoir pour éviter le bagne à Manda", farò il possibile per evitare a Manda il bagno penale.

Non ci riuscirà. Manda scampa alla ghigliottina ma viene condannato
ai lavori forzati a vita. Il suo rivale Leca, giudicato nell'autunno dello stesso anno, prende otto anni di bagno penale. I due si ritrovano a Saint-Martin-de-Ré e scompaiono dalle cronache nella dannata oscurità dei lavori forzati.

Di Amélie abbiamo invece altre notizie. Non riuscì mai a diventare protagonista di uno spettacolo tutto suo, però per qualche tempo ebbe
modo di farsi notare, sia perché tornata al suo antico mestiere, sia perché riuscì a ottenere piccole parti qua e là. Vestita di un costume rosa, definita dagli imbonitori "Casque d'or la tigresse", si esibì per alcuni mesi come domatrice di leoni in un piccolo circo girovago nelle periferie parigine. Carco, il celebre scrittore che ha raccontato i quartieri e le periferie della capitale francese, la incontrò per caso nel 1913 in rue des Rosiers, nel Marais, avendo la fuggevole visione di una donna molto più sciupata e invecchiata dei suoi trentacinque anni.

[p. 127] Qui finirebbe la storia di Casque d'or, regina di Belleville, se non ci fosse un'appendice che risale all'inizio degli anni Cinquanta, quando Jacques Becker girò Casque d'or, il celebre film a lei dedicato, di cui erano protagonisti Simone Signoret e Serge Reggiani. Quando il film cominciò a essere distribuito, l'avvocato Denis Durand, per conto di un certo André Nardin, inoltrò

una diffida alla società di produzione, chiedendo che la pellicola venisse immediatamente ritirata e che venissero risarciti i danni per
aver leso con una ricostruzione distorta della realtà l'immagine di Amélie Hélie, detta Cas-que d'or.

Il giornalista Armand Lanoux, al quale devo le notizie che seguono,
approfondì la faccenda e scoprì che Nardin, piccolo operaio, uomo d'aspetto e di modi modestissimi, era niente meno che il marito di Casque d'or, avendola sposata civilmente il 27 gennaio 1917 nel municipio di Belleville (Xx arrondissement). L'uomo disse d'avere cinquantotto anni, dunque quindici meno di sua moglie, che però, aggiunse, era morta di tisi il 16 aprile 1933, a cinquantacinque anni. La ragione principale per la quale chiedeva il ritiro della pellicola nonché i danni era il finale, che nessuno, credo, tra quelli che hanno visto il film ha dimenticato: Simone Signoret, bellissima e disfatta dal dolore, entrava in un'alba livida in un losco caseggiato e saliva una stretta e ripida scala, in compagnia di una megera. Tutto, nel suo atteggiamento, nelle luci e nel ritmo della narrazione, dava l'impressione che la donna si recasse a un convegno d'amore a pagamento. Entrata in una stanza, Simone si dirigeva verso una finestra e lì, attraverso un improvviso controcampo, lo spettatore scopriva la vera ragione della visita. La finestra affacciava sul cortile delle esecuzioni di un carcere. La ghigliottina era già montata, una piccola folla di magistrati e cronisti aspettava in piedi. Manda (col volto indimenticabile di Serge Reggiani) in camicia bianca, il colletto tagliato, le mani legate dietro la schiena, avanzava verso il patibolo.

[p. 128] Apro una parentesi per raccontare un fatto singolare legato a Belleville. Un giorno che mi aggiravo per il quartiere curiosando, venni fermato da un signore per una banale indicazione.
Cominciammo a parlare, capì che ne sapevo meno di lui. Era un signore
gentile, esponente del comitato di quartiere. Quando gli dissi che mi
occupavo di Casque d'or, rispose: allora ho io qualcosa da farle vedere. Mi condusse in rue des Cascades e lì, all'altezza del numero 44, mi mostrò una piccola casa un po' arretrata rispetto alla strada, circondata da un minuscolo terreno per metà giardino per metà orto.

Quella, disse il mio accompagnatore, è la "Casa di Casque d'or".
Naturalmente non si trattava della vera casa, ma solo di quella che
Becker aveva scelto per riprenderne l'esterno nel suo film. era stata la stessa Simone Signoret, che da ragazza abitava poco lontano, povera anche lei, famiglia di immigrati, a indicare quell'angolo suggestivo al regista. La casa, nel film, è il rifugio dove Manda va a nascondersi per sfuggire alla polizia. Volevano abbatterla, mi precisò il mio accompagnatore, ma il comitato di quartiere ha fatto un tale chiasso che l'esecuzione è stata rimandata, almeno per il momento. Comunque, noi restiamo qui di guardia.
Poiché anche la casa è rimasta lì, vale la pena, se si va a Belleville, di spingersi fino a rue des Cascades per dare un'occhiata a uno dei pochi angoli rimasti di quella Parigi ottocentesca divisa a metà, in modo così seducente, tra città e campagna.

Torno alla storia del signor Nardin, vedovo di Casque d'or. era soprattutto il finale della ghigliottina che lo aveva indispettito, oltre alla speranza di un risarcimento a seguito della sua ingiunzione. Nessuno morì ghigliottinato in quella storia, si era lamentato il povero Nardin con il giornalista che lo intervistava, e per avvalorare le sue parole aveva tirato fuori una fotografia ingiallita. Dov'era dunque la famosa Casque d'or in questa famiglia di operai, giudiziosamente raggruppata davanti alla macchinetta [p. 129]
fotografica di un dilettante? "Eh bien" scrive Lanoux "c'était cette vieille maigre, vêtue à la mode de 1930, aux cheveux gris, au visage
creux". Una vecchia smagrita, dai capelli grigi e dal viso incavato: tutta la sfrontata bellezza, la forza selvaggia della donna che aveva costretto i suoi uomini a battersi, al punto da meritare l'appellativo di "Elena di Troia delle periferie", era finita nelle sbiadite sembianze di quella foto. "Le rut qui montait d'elle" (è ciò che dice Zola di Nanà, e cioè la fregola che era capace di accendere)
s'era fin troppo rapidamente mutato in un opaco grigiore piccoloborghese.
Un'ultima parola va aggiunta prima di lasciare, non senza rimpianto, almeno da parte mia, i personaggi della Belleville che fu. Al bagno penale, Manda divenne infermiere-capo e trascorse la maggior
parte degli anni di galera a curare i suoi infelici compagni,

trasformato quasi in un piccolo Jean Valjean. il presidente del tribunale, il saggio giudice Chérot, aveva visto giusto sostenendo che quell'uomo sarebbe stato recuperabile se solo fosse riuscito ad inserirsi in un ambiente meno malato.

Questa conclusione racchiude anche la morale che credo si possa trarre dalla storia di Casque d'or e di Belleville. Tolti l'emozione, l'erotismo, la forza di seduzione che sempre sprigiona lo spettacolo di uomini che s'affrontano a sangue, l'intera vicenda può essere vista come il calco negativo della "Belle époque". Una storia fatta di uomini e di donne abbandonati ai loro istinti più primitivi, circondati da un'opinione pubblica disposta a prenderli in considerazione solo in quanto oggetti di curiosità o di stimolo erotico. Nemmeno i protagonisti sono consapevoli di essere attori di
una tragedia dove elementi personali ed elementi sociali si mescolano
così strettamente. Forse solo Amélie intuisce di essere al centro di un dramma che va oltre le loro identità. Purtroppo fa di questo una caricatura.

La vicenda di Casque d'or assomiglia e non assomiglia ai fatti di cronaca dell'epoca televisiva che stiamo vivendo. [p. 130] Identici i meccanismi in base ai quali l'opinione pubblica viene catturata, identici gli stimoli e i motivi. Profondamente diversa invece la valutazione sulle ragioni per cui ciò accade. Il presidente Chérot, che voleva dare peso ai motivi sociali per i quali Manda era stato indotto a delinquere, rimane una figura di minoranza nella vicenda. L'atteggiamento prevalente è ben riassunto dalle parole che il pubblico accusatore rivolse all'imputato nella sua requisitoria: "Uomini come lei vanno isolati per sempre dal consorzio delle persone
civili".

Il ventesimo secolo, il nostro, è già cominciato quando questa frase viene pronunciata in un'aula di giustizia nel cuore dell'Europa civilizzata; e l'atteggiamento del procuratore della Repubblica è rimasto quello che già il romanticismo aveva bollato e che la parte più avanzata della coscienza collettiva rifiutava perché profondamente ingiusto. Victor Hugo, parlando del forzato Jean Valjean, si era già posto il quesito fondamentale che ogni società organizzata in leggi deve porsi quando si tratta di giudicare i trasgressori: "Se non ci sia un maggior abuso nella pena prevista dalla legge di quanto ce ne sia stato nell'errore commesso dal

colpevole".
  Visto che ho citato Hugo, prendo dai suoi Misérables poche parole che mi pare descrivano bene la psicologia di Amélie Hélie: "Povertà e
civetteria sono due fatali consigliere: l'una grida, l'altra adula. Alle belle figlie del popolo sussurrano entrambe all'orecchio, una per parte. E quelle anime mal protette ascoltano".
  Se avesse prevalso, nel processo Manda, l'atteggiamento comprensivo, socialmente avanzato del presidente Chérot, quella foto
che nel 1952 l'operaio Nardin mostrò al cronista Armand Lanoux sarebbe forse stata diversa: ugualmente malinconica, ma meno dolorosa. Uguale sarebbe rimasto soltanto lo sfondo, quel quartiere di Belleville che è ancora oggi uno dei parametri sui quali i parigini misurano la possibilità di coesistenza tra culture e classi sociali tanto diverse.[p. 131]

Ix: Il labirinto di Waterloo

  Se ferrovie e storia potessero sommare le rispettive ironie, l'Eurostar, il treno superveloce che passando sotto la Manica collega
Parigi e Londra, partirebbe dalla parigina Gare d'Austerlitz per approdare alla londinese Waterloo Station. così ciascuno dei due paesi potrebbe contare sul percorso una vittoria e una sconfitta. Anche se nel 1805 ad Austerlitz gli inglesi non c'erano, sarebbe un bel modo per ricordare fatti importanti nel passato dell'Europa e per
spiegarsi come mai l'unificazione politica del vecchio continente continui ad essere così difficile. L'Eurostar, comunque, arriva a Londra alla Waterloo Station ma lascia Parigi dalla Gare du Nord, per
cui il gioco non si può fare. Non con le ferrovie almeno. Si può fare altrove: al Musée de l'Armée, agli Invalides.
  Mi ero sempre chiesto in che modo un museo dell'esercito e della storia militare come quello degli Invalides possa esporre e raccontare ai visitatori una sconfitta. Soprattutto quando si tratta di una sconfitta come Waterloo, uno di quegli eventi che, per generale ammissione, hanno "cambiato la storia del mondo", qualunque
cosa significhi un'affermazione del genere. Waterloo fu una battaglia
speciale, la si potrebbe definire un concentrato di destino,

sicuramente fu uno di quei momenti storici che fanno da spartiacque di un'epoca. Se non altro dal punto di vista di Napoleone che in quel 18 giugno 1815 si giocò tutto: impero, libertà e la sua stessa vita, per i sei anni che ancora gli restavano.

[p. 132] Come può un museo intitolato all'esercito raccontare una battaglia del genere? Come potrebbe un museo italiano raccontare Adua o Caporetto? Cito quest'ultima località perché per più di un aspetto i due eventi si assomigliano. L'esito di Waterloo fu incerto per molte ore. Per lunghi momenti parve anzi ai francesi d'avere avuto la meglio e che l'arroganza degli inglesi e la loro sete di vendetta, non solo militare ma anche politica e per così dire umana, potessero essere sopraffatte. "I due eserciti" scrive Chateaubriand nei suoi Mémoires "incrociarono il ferro e il fuoco con un valore e un accanimento esaltati da un'inimicizia nazionale di dieci secoli."

Sappiamo come finì. Il generale Grouchy, che doveva apportare a Napoleone il ristoro di milizie fresche, sbagliò strada, Blücher no. La possibile vittoria si mutò in sconfitta, la sconfitta in disfatta e in rotta precipitosa. Come a Caporetto. Le truppe battute travolsero tutto nella loro fuga dal campo di battaglia, trasformato in un mattatoio. Ancora Chateaubriand: "Lo straripamento dei fuggiaschi si trascina dietro ogni cosa fra ondate di polvere, di fumo ardente e di mitraglia, nelle tenebre solcate dai razzi Congreve, in mezzo al ruggito di trecento pezzi di artiglieria e al galoppo sfrenato di venticinquemila cavalli...". In una giornata di combattimento le due armate lasciarono sul terreno 50 mila cadaveri su 144 mila combattenti, più di un terzo degli uomini, una carneficina. Raccontano i testimoni che solo i quadrati della guardia imperiale resistettero impavidi sotto il fuoco fino all'ultimo uomo rimasto vivo e fu in quella giornata che il comandante di divisione barone Pierre Cambronne riuscì a imprimere un tono di epico eroismo, caso unico nella storia, a quella famosa parola.

Un museo dell'esercito può mettere in mostra una carneficina? Può ricordare al visitatore che percorre i corridoi ben illuminati e

ammira i colori delle uniformi, lo scintillio delle sciabole, le ingegnose bardature dei cavalli (il [p. 133] Musée de l'Armée è tenuto ottimamente), può ricordargli di che cosa è fatta una guerra?
Quale sordido impasto di sangue, fango e merda (Cambronne, appunto)
sostituisca le belle marce militari piene di baldanza e di vigore quando le cerimonie finiscono e la tragedia comincia?

Non può farlo evidentemente, non può per ragioni funzionali e di principio. Tuttavia, ecco il punto, il Musée de l'Armée è ricorso nella rappresentazione della battaglia di Waterloo a un espediente geniale esponendo, oltre a qualche acquerello, un oggetto, uno solo,
ma così carico di pathos, così elementare ed insieme evocatore, da farlo diventare un tragico simbolo di quell'evento, oltre che di una delle tante esistenze che il 18 giugno 1815, vigilia del solstizio d'estate, vennero stroncate. Quale oggetto può racchiudere una così
potente carica drammatica? Risponderò tra poco.

Prima vorrei raccontare che cosa fu Waterloo. Molti l'hanno fatto, non solo gli storici. Tuttavia le parole più adeguate a quell'immane somma di avvenimenti caotici le hanno probabilmente trovate due scrittori francesi. Discordi tra loro, anzi, come subito vedremo opposti nella valutazione e sul resoconto della giornata, ma che vanno letti proprio per vedere con quale, legittima, diversità possono essere raccontati gli eventi della storia.

Nel romanzo di Stendhal La Chartreuse de Parme, il protagonista Fabrizio Valserra, marchesino del Dongo, arriva nei dintorni di Waterloo spinto dal desiderio di incontrare Napoleone, cioè di vedere
all'opera con i propri occhi l'uomo che è diventato per lui un mito. Indossa l'uniforme di un ussaro morto in combattimento ed è riuscito
anche ad acquistare un autentico cavallo da battaglia. Chiunque lo crederebbe un vero soldato. La verità è che Fabrizio non ha alcuna esperienza di guerra e dunque reagisce con totale ingenuità a ciò che
capita a lui e intorno a lui. Per prima cosa vede volare dappertutto dei ramoscelli d'albero, tranciati netti come da "un colpo di falce" [p. 134]
e schizzare in aria le zolle di terra sul terreno ammollato dalla

pioggia (la pioggia, come vedremo, ebbe grande importanza sul corso
degli scontri): "La terra inzuppata che formava la cresta dei solchi volava via in neri spruzzi lanciati a grande altezza". Solo più tardi lo sprovveduto Fabrizio capirà che sono le palle di cannone a produrre quel curioso fenomeno:

"Ma aveva un bel guardare dal lato di dove venivano le palle, vedeva solo a un'enorme distanza il fumo bianco della batteria e sul
muggito uguale e continuo dell'artiglieria gli pareva di udire scariche assai più vicine: non si raccapezzava."

A un tratto Fabrizio, udendo i soldati che gridano Vive l'Empereur!, capisce che Napoleone dev'essere vicino. Aguzza lo sguardo, ma gli riesce di vedere soltanto "dei generali che galoppavano, seguiti anch'essi da una scorta. Le lunghe criniere ondeggianti che portavano sugli elmi i dragoni del seguito gli impedirono di distinguerne le facce". Ha rasentato il suo idolo senza però riuscire a capire se davvero c'era anche lui, nella folla dei cavalieri.

Questo non raffredda l'entusiasmo fanciullesco e poetico di Fabrizio, anzi lo esalta. Sente, aiutato da qualche bicchierino di acquavite, un grande senso di fratellanza per gli uomini con i quali sta cavalcando: "Tra sé e loro vedeva già stabilita la nobile amicizia che lega gli eroi cantati dal Tasso e dall'Ariosto". Ben presto però una serie di episodi molto negativi, uniti all'orrore crescente di ciò che scorge intorno, lo fa ricredere: "La guerra non era dunque quel nobile e concorde slancio d'anime innamorate della
gloria che s'era immaginato leggendo i proclami di Napoleone".

Alla fine Fabrizio ritrova una vivandiera gentile dalla quale era già stato aiutato; sfinito dalla stanchezza cade addormentato sulla sua carretta. Quando si sveglia, la battaglia di Waterloo s'è conclusa e di quell'immane giornata egli non ha visto che alcuni rametti falciati via, delle zolle che saltavano curiosamente in aria, qualche scena di [p. 135] orrore puro e l'ombra di Napoleone che forse passava lontano, in un nugolo di cavalieri al galoppo.

Del campo di battaglia, Fabrizio ha una visione così frammentaria, episodica e parziale da diventare ingenua come quella di Candide o di
Tom Jones. ingenua e nello stesso tempo un po' ridicola e un po' ironica. Ma è proprio l'accostamento dei singoli episodi che

compongono l'evento, così come viene visto e quindi raccontato, che
consente a Stendhal di trasmetterci la sostanziale assurdità
dell'intera scena quale si presenta agli occhi del singolo che vi sta
partecipando.
  Chiunque abbia preso parte non dico a una vera battaglia campale,
ma anche solo a un forte scontro di piazza, sa che la visione dei
tanti episodi che si svolgono contemporaneamente di rado dà il senso
complessivo del fatto, tantomeno quello del suo andamento e del suo
esito. Decidere chi ha vinto e chi ha perso dopo un macello durato
ore e ore, col terreno cosparso di cadaveri rivestiti da uniformi
diverse, non è facile. Infatti l'esito d'uno scontro campale, di quel
tipo almeno, si calcolava quasi sempre a tavolino, il giorno dopo, in
base a valutazioni complesse e, per dir così, algebriche: una delle
tante operazioni nelle quali Napoleone eccelleva accreditandosi come
vincitore anche quando lo scontro era finito in sostanziale parità;
oppure stimando in buona fede di aver conseguito una vittoria allo
stesso modo in cui lo credeva il nemico. Capitò a Borodino, durante
la campagna di Russia, battaglia che entrambe le parti ritenevano
d'aver vinto. Chi prevalse davvero a Borodino, Napoleone o Kutuzov? I
francesi lasciarono sul campo 10 mila uomini, i russi 40 o 50 mila.
"Su sei cadaveri, uno era francese e cinque russi", afferma
Chateaubriand. ma la vittoria sul campo è da sola una vera vittoria?
Ciò che accade dopo come va calcolato? I 100 mila francesi che
morirono durante la tragica ritirata non furono anch'essi una
conseguenza differita di quella pretesa "vittoria"?
  [p. 136] Torno a Stendhal. raccontando la battaglia attraverso gli
occhi di Fabrizio egli ne distrugge non solo la grandezza o l'epicità
ma anche il significato. Privi di uno sfondo solenne contro il quale
essere proiettati, i singoli episodi perdono ogni dimensione storica.
Quella del soldato morto che Fabrizio incontra steso di traverso
lungo il sentiero, quella dell'altro soldato al quale stanno
amputando una gamba dopo averlo stordito con un po' d'alcol, restano
scene di riacquistata barbarie, dolore e morte senza scopo.
  Commentando proprio le pagine stendhaliane su Waterloo, Nicola

Chiaromonte, uno dei maggiori intellettuali italiani del nostro secolo, scriveva:

"L'impassibile chiarezza del suo sguardo dissolve o sconsacra completamente l'idea che gli eventi e gli atti umani abbiano altro significato che quello immediato e preciso che hanno a prima vista: "Così è" sembra dire il romanziere "e al di là, o in più, non c'è altro che il prossimo incidente o la prossima commedia"."

Fabrizio era arrivato sul campo di battaglia convinto di vedere il suo idolo all'opera, nonché di poter quasi toccare con mano, e nel momento stesso della sua nascita, quella che diventerà la storia del mondo. Non riesce a vedere né l'uno né l'altra, così che alla fine di quella giornata è sicuro soltanto delle piccole cose, magari tragiche ma nel complesso insignificanti, che ha potuto osservare di persona.

Se il lettore mi passa un azzardato paragone contemporaneo, il fatto
che quelle scaramucce, quelle amputazioni, quelle urla, quel rombo di
cannone abbiano cambiato la storia del mondo, Fabrizio lo capirà solo
qualche giorno dopo, dal Telegiornale.

Victor Hugo nei Misérables descrive Waterloo in modo totalmente diverso. Per cominciare, la battaglia è raccontata da un "viandante",
che è poi Hugo medesimo, recatosi sul posto quarantasei anni dopo i
fatti, quando Napoleone è ormai morto da quarant'anni e la Storia ha
cominciato a prendere una forma praticamente definitiva.

[p. 137] Aiutato dal tempo trascorso dai fatti, il narratore ha così un'immediata visione di sintesi. Guarda una fattoria intorno alla quale si è combattuto, quattro mura che mostrano ancora i fori delle pallottole e può subito osservare: "Ecco quel cortile, la conquista del quale fu il sogno di Napoleone. Se avesse potuto prenderlo, quel pezzo di terra gli avrebbe forse dato il mondo".

Egli sa inoltre che quel giorno il terreno, e questo lo aveva notato anche Fabrizio, era molle di pioggia. Infatti tra il 17 e il 18 giugno piovve per l'intera notte e l'attacco francese, previsto all'alba, dovette essere rinviato di ore per evitare che le artiglierie s'impantanassero nel fango e il ritardo dette modo a Blücher di arrivare in tempo con i suoi 30 mila uomini di rinforzo,

rovesciando le sorti della battaglia. Consapevole di come possa materializzarsi il destino, Hugo scrive: "Se non fosse piovuto nella notte dal 17 al 18 giugno 1815, l'avvenire dell'Europa sarebbe stato diverso... la provvidenza ebbe solo bisogno di un po' di pioggia e una nube che attraversò il cielo a dispetto della stagione bastò per il crollo d'un mondo".

Qui Hugo sembra far propria la famosa teoria detta del "naso di Cleopatra": se la regina d'Egitto fosse stata meno bella, Cesare e Antonio non si sarebbero comportati in quel modo e Roma avrebbe avuto un diverso destino. Visione romantica, molto letteraria, seducente, anche se di nessun rilievo storico. Una visione che dà, a chi ne partecipa, l'impressione di poter dominare, se non la realtà, quanto meno i meccanismi che la muovono. Nel caos dal quale siamo circondati è un bel sollievo poter immaginare catene razionali di cause e di effetti in grado di spiegare tutto. E, se non bastassero quelle, concepire l'esistenza di forze provvidenziali che, da chissà dove, tutto vedono e controllano, presagiscono e regolano.

Scriveva Chiaromonte:

"La visione mistica della storia umana come un travaglio collettivo, attraverso il quale l'umanità si avvicina indefinitamente alla [p. 138] realizzazione dei suoi fini, esige infatti l'intervento continuo di un caso provvidenziale e di una provvidenza casuale."

Come le due cose possano andare insieme Hugo non lo dice, ma in fondo non ha molta importanza. Da qualche tempo sono in pochi a credere che la storia dell'umanità abbia davvero uno scopo, che tenda cioè verso una qualunque meta, si chiami questa trionfo della classe operaia o conseguimento della volontà divina.

Infatti quando Victor Hugo descrive la battaglia di Waterloo, molto di più della sua visione della storia conta il fiammeggiante racconto di alcune scene di quello scontro. Se Hugo pensatore della storia non regge a mio parere il confronto con Tolstoj, Hugo scrittore epico è insuperabile. Le quattro pagine dedicate alla tragica carica di cavalleria contro la collina di Mont-Saint-Jean restano tra le più accese e trascinanti dell'epos contemporaneo, sia vero o no ciò che raccontano. Si tratta di uno dei rari casi in cui una descrizione scritta supera perfino la potenza visiva del racconto

cinematografico. Ne cito alcune righe anche perché, attraverso il racconto di Hugo, ci avviciniamo finalmente al tragico oggetto che nel Musée de l'Armée degli Invalides simboleggia Waterloo.

"Erano tremilacinquecento e tenevano una fronte di un quarto di lega. Uomini giganteschi su cavalli colossali: ventisei squadroni in tutto. Dietro di essi in appoggio la divisione di Lefebvre-Desnouettes, i centosei gendarmi scelti, i cacciatori della guardia, ottocentottanta lance; portavan elmo senza criniera e corazza di ferro battuto, le pistole d'arcione nelle fonde e la lunga sciabola da taglio e da punta..." (*)

Così si presenta la cavalleria schierata da Napoleone, che "avendo all'estremità sinistra i corazzieri di Kellermann ed all'estremità destra i corazzieri di Milhaud, aveva, per così dire, due ali di ferro".

Poi, quell'immensa colonna di uomini e di cavalli cinti di ferro si mette in movimento:

[p. 139] "Allora si vide uno spettacolo grandioso. Tutta quella cavalleria, sciabole alzate, bandiere e trombe al vento, formata in colonna di divisione, scese con un medesimo movimento, come un solo uomo, con la precisione d'un ariete di bronzo che apra una breccia, la collina della Belle-Alliance, si sprofondò nella terribile bassura dove già tanti uomini erano caduti e scomparve in mezzo al fumo..."

Quale differenza di visione da quella dell'ingenuo Fabrizio che vedeva volare in aria le sue zolle. Hugo racconta, con i toni dell'epica alta, la partenza di una carica che poteva cambiare le sorti della battaglia e che le avrebbe probabilmente cambiate (ma non voglio cadere anch'io nell'errore del "naso di Cleopatra") se quei corazzieri, giunti al massimo della velocità e della forza d'impatto, non avessero incontrato, alla sommità della collina, un ostacolo che nessuno aveva previsto e di cui io qui non parlerò per non togliere il piacere di rileggere per intero quell'indimenticabile episodio dei Misérables.

Aggiungo solo due osservazioni. La prima è che nessuno sa se l'ostacolo improvviso che si presentò davanti ai cavalieri lanciati al galoppo sia esistito davvero o no. Assai verosimilmente si tratta di un'invenzione dell'autore o di un equivoco. La seconda è che nella casa-museo di Hugo, in place des Vosges, si conserva in una bacheca

un ferro di cavallo corroso dalla ruggine che lo scrittore raccolse sul campo di battaglia quando vi si recò in visita e religiosamente conservò per tutta la vita. E' un dettaglio che fa capire bene quale fosse il suo stato d'animo, quel giorno.

Non so se il ritratto che Hugo fa di Napoleone corrisponda alla realtà delle cose. E' un ritratto infiammato, la trascrizione su pagina di certe scene che David dipinse su tela. La gioventù, l'ardimento e il genio condensate in un solo uomo che s'abbatte come
una folgore su tutto ciò che l'Europa ha di vecchio, egoistico, stantio e corrotto:

"Chi era quel corso ventiseienne, che significava quello splendido ignorante che, avendo tutto contro di lui e nulla in favore, senza viveri, senza munizioni, senza cannoni e senza scarpe, quasi senza
[p. 140]
esercito, con un pugno d'uomini contro le masse, si scagliava sull'Europa coalizzata e traeva assurdamente le vittorie dall'impossibile?"

La prima volta che lessi queste righe ero un adolescente. Ci sono voluti anni per convincermi che lo slancio e il genio di un condottiero di eserciti o di popoli va misurato con parametri meno letterari, più vicini alla normalità della politica, quasi sempre assai lontana dalle fiammeggianti ricostruzioni romantiche. Ancora un
po' mi dispiace che non sia davvero così, che le doti di entusiasmo giovanile, la baldanza, la tensione verso un'alta meta, diciamo pure il richiamo degli ideali, da soli non bastino. Perché questo diventasse possibile sarebbe necessaria una vera e propria religione
della storia e abbiamo visto con i nostri occhi, a Berlino nel 1989, che fine ha fatto l'ultimo tentativo di tenerla in piedi. Requiescat.

Vengo finalmente all'oggetto che nel Musée de l'Armée simboleggia
quella battaglia. E' una corazza, per l'esattezza la parte anteriore e posteriore della blindatura per il busto di un uomo, l'equivalente ottocentesco di quello che oggi sarebbe un giubbotto antiproiettile. Il metallo è dorato, le giunture sono brunite e ribattute, ben conservate le corregge di cuoio che legano le due parti tra loro. Nella zona destra del pettorale c'è un'ammaccatura vistosa al cui fondo si apre un foro della dimensione di una palla da tennis o di

un'arancia. Un foro orribile, perché l'avvallamento del metallo fa capire quale fu la forza d'urto del proiettile che lo deformò prima di sfondarlo. Il quadro peggiora nella parte dorsale: all'altezza della scapola destra il metallo rialzato, rotto e sfrangiato, mostra il foro d'uscita: una corona esplosa irta di denti, una devastazione raggelata nel ferro come nel fotogramma fisso di un film; sembra di veder uscire da quel metallo contorto e spezzato la palla che attraversò da parte a parte la corazza, e l'uomo che c'era dentro.

Quell'uomo era uno dei cavalleggeri descritti da Hugo. [p. 141] Il suo nome era Antoine Fauveau, appartenuto al 2o reggimento, 12a divisione, del generale Rousset d'Hurbal. corpo di cavalleria del generale Kellermann. rimase ucciso durante una carica contro i quadrati inglesi sull'altopiano di Belle-Alliance. "Tutta quella cavalleria, sciabole alzate, bandiere e trombe al vento... scese con un medesimo movimento, come un solo uomo, con la precisione d'un
ariete di bronzo che apra una breccia, la collina della Belle-Alliance, si sprofondò nella terribile bassura dove già tanti uomini erano caduti e scomparve in mezzo al fumo..."

In quel fumo e in quel rombo il corazziere Antoine Fauveau incontrò
la palla che era stata preparata per lui. A quale razionalità, a quale religione della storia, a quale grandezza, andrà addebitata quella morte? Questo tipo di conti torna solo nei libri degli specialisti, raramente nella vita degli individui. Lo sguardo entusiasta e insieme smarrito di Fabrizio del Dongo resta con ogni probabilità quello che meglio racconta la vastità del labirinto.

NOTE:

(*) La traduzione è di Renato Colantuoni, Milano, Garzanti, 1975.

X: L'insostenibile peso della corona

La Conciergerie è uno degli edifici più carichi di storia, e più sinistri, di Parigi. Balzac la chiamava "l'antichambre de l'échafaud ou du bagne", l'anticamera del patibolo o dei lavori forzati. I suoi ambienti fanno parte di un palazzo che fu la prima residenza dei re di Francia in città e, poiché le costruzioni gotiche d'origine non religiosa sono piuttosto rare, l'interesse del luogo è doppio.

Trasformata nel Cinquecento in prigione, durante la Restaurazione fu
ristrutturata (a cura dell'architetto Peyre) con criteri opinabili che indignarono Victor Hugo: "L'hanno mutilata, disonorata e sfigurata!" gridò il grande scrittore. Durante la Comune (1871), poi,
un terribile incendio distrusse altri ambienti. Qualcosa tuttavia è rimasto. Per esempio, la sala detta delle "Gens d'Armes", o Sala delle guardie, uno spazio quasi inverosimile per dimensioni e struttura, così grandioso da costituire quanto di più vicino a una scenografia d'opera si possa probabilmente vedere oggi in Europa. Prima di diventare una prigione, la Conciergerie era il centro nevralgico del governo e dello Stato, il che spiega la cupa magnificenza delle sale, delle vecchie e gigantesche cucine, delle gallerie, degli ambulacri.

Chi entra alla Conciergerie in genere lo fa per visitare non l'antica residenza reale, bensì uno dei pochi edifici sopravvissuti tra quelli che furono testimoni dei principali avvenimenti della Rivoluzione. Anche se, durante l'intero Ottocento, ha subito vaste ristrutturazioni, i suoi elementi fondamentali sono rimasti integri e rivelano ancora [p. 143] quella che era la sua funzione: un tetro sistema di sicurezza, con una serie di basse volte, di spazi angusti, di poderose muraglie, di oscuri sotterranei, di porte corazzate, di strette finestre protette da sbarre grosse come il braccio d'un uomo.

In questi luoghi, Maria Antonietta d'Austria e Lorena, di anni trentotto, vedova del re di Francia Luigi Xvi, ha trascorso gli ultimi settantasei giorni della sua vita, dal 1o agosto (o dal 2, secondo altre fonti) al 16 ottobre 1793.

Il trasferimento dalla prigione del Tempio alla Conciergerie avvenne col favore del buio, nel corso delle primissime ore del mattino. Maria Antonietta aveva già trascorso nella prigione del Tempio quasi un anno, periodo durante il quale quasi ogni possibile pena, umana e politica, le era stata inflitta. Nel settembre 1792 c'era stata la proclamazione della Repubblica e la conseguente abolizione del regno di Francia; in dicembre il processo contro il deposto re Luigi Xvi, ghigliottinato in piazza il 21 gennaio 1793. Al luglio 1793 risaliva, però, il dolore forse più grande: la separazione da suo figlio Luigi Carlo Capeto, il Delfino, il bimbo di nove anni che alla morte del padre le potenze straniere avevano riconosciuto come re di Francia. Luigi venne affidato per un'adeguata

educazione repubblicana a un ciabattino analfabeta di nome Simon e la
Convenzione proibì a Maria Antonietta perfino di vederlo da lontano.
All'inizio di agosto, infine, il trasferimento alla Conciergerie.
Tutti sapevano che cosa volesse dire un tale provvedimento; l'iscrizione nel registro di quel carcere equivaleva in pratica ad un certificato di morte.

L'arrivo avviene dunque intorno alle tre del mattino. I corridoi sono illuminati da fiaccole, tutt'intorno al palazzo e al suo interno è stato disposto un imponente servizio di guardia. All'ex regina viene risparmiata solo la formalità dell'immatricolazione. Le guardie la scortano fino alla sua cella che, secondo l'opinione prevalente (i locali materialmente non esistono più), è una piccola stanza (4 metri
e mezzo per 2 e mezzo) adiacente a quella dei guardiani. [p. 144]
Cella nuda, senza conforto di arredi o di minimi agi, lo spazio diviso in due da un basso paravento: al di qua vigilano in permanenza
due sentinelle; al di là, c'è la mobilia indispensabile per ospitare la prigioniera. In un libro del 1825 Lafont d'Aussonne fa l'inventario di questi miseri arredi: "Nella parte destra, riservata alla regina, c'erano una branda e un cuscino, un bacile per le abluzioni, un sedile mobile, un tavolino con un cassetto, uno sgabello ricoperto di tessuto ordinario e due seggioline della prigione". A questi oggetti bisogna aggiungere un bidet noleggiato apposta per lei (per la somma di 60 livres), reso indispensabile dalle continue emorragie di cui Maria Antonietta soffriva. Dopo la sua morte nella cella furono inventariati "una scatola di cipria, un piumino di cigno, una scatola di pomata al ferro bianco, una bottiglia d'acqua per i denti". I suoi soli prodotti di bellezza, diremmo oggi.

Le giornate erano, al tempo stesso, rigidamente scandite e oziose. La sveglia alle sei del mattino, le poche pulizie che i luoghi e la mancanza d'intimità consentivano, qualche lettura, i pasti. L'ex regina era relativamente ben nutrita. Negli archivi nazionali si conserva la contabilità delle spese sostenute dalla Repubblica nei due mesi e mezzo di reclusione: 15 livres al giorno per un totale di 1110 livres. restano le lunghe, interminabili ore che la prigioniera trascorre con lo sguardo perso nel vuoto oppure intenta ad osservare,

ma come distratta, come pensando sempre ad altro, le partite a carte
delle guardie.

Di quella straziante prigionia (straziante quali che fossero le colpe dell'ex sovrana, che vedremo) voglio mettere sotto gli occhi del lettore due o tre elementi. Partendo dal processo. Quali furono le accuse contro di lei? Come provate? Quali le repliche dell'imputata? Poi, vorrei considerare l'aspetto politico. Mentre Maria Antonietta consumava in cella le sue giornate e ciò che restava
della sua spenta giovinezza, quali forze interne e internazionali si mossero, o non si mossero, per salvarla? Infine, l'aspetto [p. 145] umano. Che tipo di donna era la prigioniera? Come reagì al carcere, alla condanna, alla messa a morte?

Il processo

L'accusatore pubblico Antoine Fouquier-Tinville, passato alla storia per il suo cieco zelo burocratico, ebbe qualche difficoltà nell'istruire il processo all'ex sovrana, mancandogli quel minimo di documenti e riscontri probatori che giustificassero di fronte al mondo una condanna. Il 30 settembre 1793, finalmente, un insperato
colpo di fortuna. Il ciabattino Simon sorprende il Delfino, di cui ha la custodia, intento ai cosiddetti plaisirs solitaires. il ragazzo, rimproverato con asprezza, si giustifica dicendo che sono state la madre e la zia paterna a insegnargli certe pratiche. Una diffusa diceria popolare voleva che la figlia di Maria Teresa fosse un'insaziabile erotomane; si arrivava a precisare che la sua voracità sessuale necessitasse di almeno due uomini e due donne al giorno per
placarsi. La calunnia del bambino, spiegabile come vedremo in base a
elementari considerazioni psicologiche, viene quindi immediatamente
creduta. Il Delfino viene interrogato (il 6 e il 7 ottobre), e a verbale rimangono queste parole: "Essendo stato più volte sorpreso,
nel suo letto, sia da Simon che da sua moglie, incaricati dal Comune
di custodirlo, intento a commettere su se stesso atti indecenti e nocivi per la salute, egli rivelò di essere stato addestrato da sua madre e da sua zia a queste perniciose abitudini...". E più avanti:

"Dal modo in cui il bambino si è spiegato si è capito che una volta sua madre lo ha indotto ad accostarsi a lei e che ne è risultata una copula...".

Viene convocata Maria Teresa Carlotta, sorella quindicenne del bimbo (e futura duchessa d'Angoulême). Il vicesindaco Pierre-Gaspard Chaumette, che coordina l'interrogatorio, chiede "se, allorquando ha giocato con suo fratello, egli non la toccasse dove non bisognava che fosse toccata, e se sua madre e sua zia non la facessero sdraiare [p. 146] tra di loro...". La ragazzina, atterrita e sconvolta, nega. Il giurì dispone allora un confronto tra i due fratelli, durante il quale il contrasto tra le due differenti versioni perdura. A questo punto viene introdotta madame Elisabetta, sorella del re che, alla lettura del verbale, arrossisce e respinge con sdegno le accuse. Continua a respingerle anche quando il nipote, preso dal suo racconto, conferma in sua presenza, e quasi gridando, che i fatti sono proprio come lui li ha riferiti.

L'imbarazzante seduta si chiude con il verbale dal quale ho estratto i brevi passaggi citati. Quella carta consente infine al pubblico accusatore di mettere in moto la macchina del processo. Maria Antonietta, che com'è ovvio tutto ignora, si trova ormai alla Conciergerie da più di due mesi. Permanenza insolitamente lunga, è tempo che la cella venga liberata.

Perché Luigi di Francia si comportò in quel modo? Secondo una spiegazione verosimile, forse il bambino era stato sorpreso a masturbarsi o dalla madre o dalla zia ed era stato sgridato e punito. Denunciando le due donne, egli potrebbe aver invertito le parti rovesciando sulle sue punitrici, trasformate in perverse maestre, il risentimento e la vergogna allora provati.

Quattro giorni dopo, 12 ottobre, Maria Antonietta viene interrogata in istruttoria. Le domande del pubblico accusatore sono per lo più di carattere politico: se abbia mantenuto rapporti con il re di Boemia e

d'Ungheria; se abbia dilapidato le finanze pubbliche, frutto del sudore del popolo, con la complicità di infami ministri; se abbia fatto pervenire all'imperatore d'Austria i milioni che sarebbero dovuti servire al popolo che l'ha nutrita; se abbia esercitato sul defunto marito un'influenza sinistra, insegnandogli fra l'altro l'arte della dissimulazione, grazie alla quale egli ha così a lungo ingannato il popolo di Francia.

C'è poi una serie di domande che riguardano fatti specifici relativi alla fuga da Varennes e alle sue mire sul trono. [p. 147] Il gruppo conclusivo è per l'imputata il più insidioso: si attende da lei un passo falso che la comprometta davanti alla corte e alla pubblica opinione. Anche questi verbali ci sono pervenuti. Le domande
del procuratore sono incalzanti, le risposte dell'accusata piuttosto abili.

"Ha lei interesse, e di che tipo, per la sorte delle armi repubblicane?"

"La felicità della Francia è ciò che desidero più d'ogni altra cosa."

"Crede che i re siano necessari per la felicità del popolo?"

"Per una singola persona è impossibile decidere su una tale questione."

"Recrimina che suo figlio abbia perduto un trono sul quale sarebbe potuto salire se il popolo, illuminato sui suoi diritti, non l'avesse impedito?"

"Non deplorerò mai niente per mio figlio, se il suo paese sarà felice."

L'ex regina risponde schivando le principali insidie. Ma l'implacabile Fouquier-Tinville ritiene ugualmente di avere materiale a sufficienza per redigere un documento formale d'incriminazione che
si apre con queste parole: "Esaminati gli atti trasmessi dal pubblico accusatore, risulta che, come Messalina, Brunilde, Fredegonda e Caterina de' Medici, qualificate un tempo regine di Francia e il cui nome resterà eternamente odioso nella storia, Maria Antonietta, vedova di Luigi Capeto, è stata fin dal giorno del suo arrivo in Francia il flagello e la sanguisuga di tutti i francesi...".

Una volta avviata la procedura, tutto si svolge con la più grande speditezza. I difensori d'ufficio dell'ex sovrana chiedono tre giorni di tempo per esaminare gli atti. Vengono negati. Il dibattimento si apre così alle otto del mattino del 15 ottobre. Il Tribunale rivoluzionario ha sede nello stesso palazzo della Conciergerie: si

passa dalla cella all'aula del giudizio senza uscire dall'edificio. Tra i giurati siedono un ex marchese, un ex prete, un falegname, un [p. 148]
parrucchiere, gente di tutti i mestieri. L'aula è gremita. Maria Antonietta ha lisciato i capelli, che il dolore ha fatto completamente incanutire, e li ha coperti con una cuffietta. Sulle spalle le scende un velo nero: vuole presentarsi alla corte come vedova dell'ultimo re di Francia.

Il Tribunale rivoluzionario sedeva nella Grand'Chambre, esattamente
al di sopra della Sala delle guardie che è l'attuale entrata alla Conciergerie. La giuria era composta di dodici membri; le sentenze, pubbliche, non avevano appello ed erano irrevocabili; e le prove morali prevalevano su quelle materiali.

Per il processo di Maria Antonietta, l'accusa ha convocato quarantun testimoni. Riferiscono particolari insignificanti o che non possono provare, fatti di seconda mano e ai quali non hanno comunque
assistito di persona. I vari capi d'imputazione si mescolano e si sovrappongono senza ordine. Il dibattito si trascina noioso e privo di scosse. Il pubblico, abituato a intervenire con clamore per approvare o per recriminare, questa volta tace, non si sa se per rispetto verso l'imputata o delusione per la modestia dello spettacolo. Forse per rianimare l'udienza e per destare finalmente l'indignazione del popolo, viene lanciata a un certo punto dal teste d'accusa Jacques-René Hébert, esponente dell'estrema sinistra, l'accusa di incesto. E poiché nemmeno quell'enormità riesce ad animare l'atmosfera, il teste incalza: "V'è ragione di credere che l'osceno piacere non fosse dettato dalla libidine, ma dal fine politico di snervare la vigoria del fanciullo, assicurandosi così un predominio morale su di lui".

Il pubblico tace. L'imputata non risponde. Muta, fissa rigidamente davanti a sé. Il giudice Armand-Martial-Joseph Herman, che presiede
il dibattimento, intuisce da queste reazioni che la "gaffe" di Hébert rischia di rendere più difficile il compito della corte. Accenna a passare oltre, ma un giurato, che non ha capito niente, interviene: "Cittadino presidente, la invito a contestare all'imputata i [p. 149]
fatti di cui s'è parlato, vale a dire i rapporti intercorsi tra lei e suo figlio".

Il presidente deve obbedire, pone la domanda. Maria Antonietta alza
la testa "vivamente commossa" (secondo un cronista del "Moniteur"):
"Non ho risposto perché la natura" dice "si rifiuta di rispondere a un'accusa simile rivolta a una madre! Faccio appello a tutte le madri
che sono oggi in quest'aula".

Magistrale colpo difensivo. Un pubblico meno partigiano, o meno spaventato, approverebbe con grida e battimani le parole dell'imputata, la cui sincerità suona evidente.

Quando la sera riferiscono l'incidente a Robespierre, il leader rivoluzionario commenta riferendosi all'accusatore: "Hébert è un imbecille! Ci mancava solo che regalasse a Maria Antonietta un simile
trionfo presso l'opinione pubblica".

La storia, talvolta, non sempre, sa come consumare le sue vendette.
Pochi mesi più tardi sia Fouquier-Tinville che Hébert saliranno a loro volta sulla carretta, diretti alla ghigliottina.

Alle quattro del pomeriggio il presidente ordina una piccola pausa, tutti sono stremati. Ma poiché ci sono ancora molti testimoni da ascoltare, l'udienza riprende rapidamente. Andrà avanti senza altre interruzioni fino a mezzanotte, per un totale di sedici ore. Maria Antonietta da giorni non mangia quasi più nulla, è afflitta dalle sue emorragie, non vede da mesi la luce del giorno. La carnagione è cerea, le labbra vizze, i capelli aridi e bianchi. Eppure, questa donna che sembra aver già rinunciato a vivere, quando il presidente
chiude il dibattimento chiedendole se ha qualcosa da aggiungere a propria discolpa, risponde con voce sorprendentemente energica: "Ancora ieri, ignoravo ciò che i testimoni avrebbero detto contro di me. Ora che li ho ascoltati posso dire che nessuno è riuscito ad accusarmi di un qualunque fatto concreto. [p. 150] Sono solo stata la
moglie di Luigi Xvi e non potevo che adeguarmi alla sua volontà".

L'imputata viene allontanata dall'aula, il presidente Herman si rivolge ai giurati e pone loro quattro quesiti: se il processo abbia provato che esistevano intrighi con potenze straniere per facilitare l'entrata in Francia di loro truppe; che l'imputata abbia preso parte a tali intrighi; che sia in atto un complotto per far scoppiare una

guerra civile nel paese; che l'imputata vi abbia partecipato.

E' passata da poco la mezzanotte quando i giurati entrano in camera di consiglio. Il pubblico s'è diradato, le fiaccole rischiarano un'aula quasi vuota, con i pochi presenti sfiniti dall'interminabile giornata. Come si vede, il presidente ha tolto di mezzo tutte le accuse secondarie, per non parlare delle assurde e oscene imputazioni a sfondo sessuale, e ha concentrato le domande sugli aspetti politici e militari che potrebbero essere ricondotti al reato di alto tradimento. Non sono accuse facili da provare, ma sono senza discussione le più consistenti; sono soprattutto quelle che possono maggiormente giustificare, davanti al mondo e alla storia, un'esecuzione che come chiunque sa, imputata compresa, immancabilmente ci sarà.

I giurati rientrano in aula dopo quattro ore circa, come se davvero si fosse svolta tra loro un'accanita discussione. Il verdetto è unanime: colpevole. Fouquier-Tinville chiede la pena di morte che viene subito confermata, ancora una volta all'unanimità. Quando il presidente le domanda se abbia obiezioni o reclami, Maria Antonietta si limita a scuotere il capo in un cenno di diniego.

Nel corridoio, mentre la scortano verso la sua cella, la condannata inciampa e sta per cadere. Il caposcorta d'istinto la sorregge. Una delle guardie lo denuncia e l'uomo avrà il suo daffare per salvare la testa. Delle poche ore che le sono rimaste, Maria Antonietta ne impiega gran parte per scrivere a sua cognata Elisabetta una lunga lettera bellissima e incompleta, l'espressione più matura di questa donna che ormai vede davanti a sé solo la morte. [p. 151] Ammesso ovviamente che la lettera sia autentica, cosa della quale non pochi storici dubitano.

Alle cinque del mattino del 16 ottobre 1793, le strade di Parigi sono già piene di uomini in armi. Per non contrariare la sua servetta che insiste, l'ex sovrana acconsente a ingoiare qualche sorsata di brodo. La sua ultima preoccupazione riguarda l'abito da indossare. Tutta la biancheria è macchiata di sangue; vorrebbe cambiarsi e chiede agli uomini che la sorvegliano un momento d'intimità, che però

le viene negato. Allora s'accuccia nell'esiguo spazio tra la branda e la parete, con la servetta che fa da scudo, e riesce a indossare una veste pulita senza esporre le sue macilente nudità.

Alle otto del mattino entra nella cella uno dei preti che hanno giurato fedeltà alla Repubblica per chiederle se desidera i conforti religiosi. Risponde: "Comme vous voudrez", come volete. Il prete resterà con lei fino all'ultimo. Il carnefice, Henri Sanson, un giovane uomo gigantesco, figlio del boia che ha decapitato Luigi Xvi, arriva alle dieci. E' sbrigativo. Le taglia i capelli (che mette in tasca), strappa il collo della camicia e, come ordina la procedura, le lega le mani dietro la schiena.

Ore undici, arriva la carretta. Luigi Xvi, nove mesi prima, è andato al patibolo a bordo di una carrozza chiusa; sua moglie, come tutti gli altri condannati, ci va su una carretta da contadini tirata da un solo cavallo. Un'asse, passata tra le sponde, fa da sedile. La donna siede dando le spalle alla direzione di marcia. Sanson tiene un capo della corda, il prete repubblicano le siede accanto, l'attore Grammont, in uniforme di guardia nazionale, precede il corteo gridando con la sua bella voce stentorea: "La voilà, l'infâme Antoinette! Elle est foutue, mes amis!", eccola l'infame Antonietta, è fottuta amici miei! Il corteo passa tra due ali di folla, i più guardano in silenzio, qualcuno inveisce, un gruppo di tricoteuses ammassate sui gradini della chiesa di Saint-Roch insulta a lungo la condannata: "Morte [p. 152] all'austriaca! Morte alla cagna!". Poco più in là, a una finestra, è appostato il pittore Jacques-Louis David, artista insigne e uomo deplorevole. Con pochi tratti di matita, fissa alla velocità di un'istantanea l'ultimo terribile ritratto di Maria Antonietta. L'espressione lontana, la bocca piegata da un moto di ripulsa e di nausea, l'incredibile senilità di una donna che avrebbe compiuto trentotto anni di lì a due settimane. Pochi mesi dopo Danton, legato sulla stessa carretta dei condannati, scorgerà David tra la folla e gli griderà: "Servo!". Il pittore passerà indenne gli anni della Rivoluzione e di Termidoro, e da Napoleone, come premio per averne dipinto l'incoronazione, otterrà una baronia. Ogni epoca ha i suoi trasformisti, e la condizione mentale di lacché non impedisce evidentemente di essere un grande artista.

La place de la Révolution è gremita. Dieci, forse ventimila persone sono lì dall'alba. La ghigliottina è stata eretta quasi di fronte all'ingresso della reggia delle Tuileries.

Che cosa accadde in quegli estremi momenti lo vedremo tra poco. Preme ora la risposta a un'altra domanda: come mai l'ex regina di Francia, la figlia dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria, una delle donne più potenti d'Europa, arrivò fino ai piedi del palco fatale senza che nessuno cercasse di salvarla?

La politica

La verità è che a parte alcuni isolati tentativi di far evadere l'ex regina, tanto generosi quanto ingenui, nessuno di coloro che avrebbero potuto salvarla si mosse per farlo. Secondo alcuni storici, già il trasferimento dalla prigione del Tempio alla Conciergerie fu, più che un provvedimento giudiziario, un gesto politico: portando Maria Antonietta nell'edificio da cui nessun prigioniero era mai uscito vivo, nel luogo che veniva unanimemente considerato come l'anticamera del patibolo, la Convenzione intendeva mandare un preciso segnale all'Austria, con la quale si trascinavano trattative senza costrutto. In tutte le corti [p. 153] d'Europa, su tutti i giornali del continente, quel provvedimento venne commentato con sdegno e con orrore.

L'estremista Hébert, l'uomo che Robespierre gratifica del titolo di "imbecille", scrive sul suo giornaletto "Le Père Duchesne" che "la bagascia, la tigre austriaca, dovrebbe essere stritolata per ripagare il sangue che ha fatto versare", e chiude l'articolo augurandosi che il boia Sanson possa presto "giocare a bocce con la sua testa". Sempre, nei grandi movimenti della storia, c'è qualcuno che s'incarica di dar voce all'estremismo irragionevole, che spesso coincide con la cecità politica. E quasi sempre questi estremisti vengono utilizzati in qualche modo. Nel caso di Maria Antonietta i veri leader della Rivoluzione si servono del fanatismo degli hébertisti per tentare di piegare l'Austria. La giovanissima Repubblica si sta dissanguando non meno delle sue vittime; la guerra
contro l'Austria e la Prussia, nonché la necessità di spegnere all'interno del paese i focolai di guerra civile (Lione, seconda città francese, è insorta), l'hanno prostrata. Nell'agosto di quell'anno, il 1793, è stata introdotta la leva di massa e per la prima volta un esercito popolare si va opponendo alle armate di mestiere delle altre potenze della coalizione. Il momento è delicatissimo; mai come in quei mesi la sopravvivenza della

Repubblica appare sospesa a un filo.
Tutto ciò è noto a Vienna, dove il fatto che Maria Antonietta sia la figlia di un'ex imperatrice morta da tredici anni conta assai meno degli equilibri politici e militari che la guerra con la Francia rivoluzionaria potrà stabilire in Europa. L'ex cancelliere Kaunitz (deposto da Francesco Ii nell'agosto del 1792) ha fatto chiaramente capire che Maria Antonietta ha avuto un peso politico per la corte fino a quando è stata una sovrana regnante; deposta e prigioniera, conta assai meno. Invano alcuni emissari volenterosi cercano di coinvolgere i più alti dignitari viennesi: "Per il governo imperiale" è scritto in una lettera "sarebbe un'onta se un giorno si potesse dire che a sole quaranta miglia dagli eserciti austriaci vittoriosi l'augusta figlia di [p. 154] Maria Teresa è morta sul patibolo senza che venisse fatto alcun tentativo per salvarla".
Parecchi anni più tardi, Napoleone noterà come la morte della sovrana sia ancora un argomento vietato alla corte di Vienna: "Era massima stabilita nella casa d'Austria di mantenere il silenzio sulla regina di Francia. Al nome di Maria Antonietta abbassano lo sguardo e
cambiano subito discorso...".
Con burocratica e pedantesca precisione, i messaggi e le suppliche
che giungono da Parigi o da ambienti lealisti fuoriusciti diventano pratiche che restano ordinatamente a dormire sugli scaffali di qualche cancelleria. L'ignavia di Vienna contribuisce non poco a rafforzare, nel Comitato di salute pubblica, la sensazione di poter procedere con il giudizio e la sentenza. Se Maria Antonietta non può
diventare merce di scambio con la corte degli Asburgo, che diventi almeno un monito, si dimostri al mondo che il Terrore, ufficialmente
inaugurato il 17 settembre con la Legge sui sospetti, non si ferma davanti a nessuno.
Questi retroscena internazionali pesano sul processo e sulla sentenza che lo chiude. Il presidente della corte Herman ha ragione quando cerca di concentrare il dibattimento e i quesiti ai giurati sugli aspetti politici della vicenda, sfrondando i particolari meschini e alcune oscene calunnie. L'opinione pubblica è convinta che
l'ex regina abbia complottato con i nemici della Francia. E' uno di quei casi in cui tutti sono sicuri di conoscere la verità dei fatti

anche in mancanza di prove o documenti che la dimostrino. In effetti,
noi sappiamo meglio dei suoi contemporanei che Maria Antonietta effettivamente mantenne rapporti con i rappresentanti dei paesi nemici; che fece anche di più, se è per questo, consegnando all'ambasciatore austriaco i piani d'attacco della Francia, battendosi con ogni mezzo immaginabile per far restare suo marito (e
se stessa) sul trono, a dispetto della schiacciante volontà del popolo e delle sue nuove istituzioni. Nell'archivio di Stato di Vienna si troveranno le carte che comprovano [p. 155] tutto questo.
Si troveranno, però, molti anni dopo che l'ex regina è stata ghigliottinata.

I giurati che devono giudicarla, queste cose le sospettano ma non le conoscono. Sentono, come chiunque altro, che possono essere vere
ma non ne hanno le prove. Dal punto di vista giuridico la loro sentenza equivale a un assassinio. Dal punto di vista politico, l'esito del processo sancì uno stato di fatto: la Repubblica e la Rivoluzione avevano in Maria Antonietta uno dei loro nemici più irriducibili. Per conseguenza, con gli eserciti stranieri alle porte, la rivolta in casa, e considerato lo stato delle relazioni con l'Austria, la sentenza non poteva che essere quella che fu.

La donna

L'atroce vicenda umana di Maria Antonietta si inserisce in quel grande miracolo politico che fu la Rivoluzione francese. Sembra prodigioso infatti che alcune delle più grandi innovazioni costituzionali, civili, culturali, di convivenza tra gli uomini, siano state attuate, e siano sopravvissute, in così tragiche condizioni pratiche: disastro organizzativo, incertezza politica, confusione istituzionale, rivalità spinta fino alla più meschina gelosia, debolezza militare, precarietà dei mezzi di sussistenza. Un miracolo che in realtà si spiega con le solide basi filosofiche sulle quali il traballante edificio della Repubblica fu costruito. La forza dei libri ebbe alla lunga la meglio anche sulle debolezze degli uomini e delle armi.

Anche Maria Antonietta partecipò in qualche modo di questo straordinario e quasi inspiegabile processo di maturazione collettiva. Lei che passò gli ultimi mesi della sua esistenza tagliata fuori dal mondo, sapendo poco o niente di ciò che avveniva

al di là delle mura del carcere, nel silenzio ininterrotto d'una
cella, gli occhi arrossati fissi su una pagina di libro o sulle
pietre d'una parete.
Come spesso accade ai figli dei grandi personaggi, Maria [p. 156]
Antonietta non sembrava fatta per le responsabilità del trono. Molto
a lungo, troppo a lungo, è stata una giovane donna amabile, pronta
più a spendere, a cambiare d'abito e di vettura, ad alimentare
qualche pettegolezzo, a coltivare qualche passione clandestina, che
non ad assumere responsabilità regali. Più di venti persone si
occupano a tempo pieno di lei, non c'è suo desiderio che non venga
subito esaudito. Eccetto uno. Quando la quindicenne figlia di Maria
Teresa sposa il futuro re Luigi Xvi, di un solo anno più "vecchio" di
lei, non sa ancora che dovranno passare sette anni prima che suo
marito riesca a consumare il matrimonio. Per duemila notti, questa
adorabile fanciulla assisterà all'impaccio, all'imbarazzo, alla
vergogna, di un giovinetto incapace di far l'amore con lei. A mano a
mano che la voce si diffonde, a corte e poi in città, ognuno offre,
trepidante o derisorio, il suo rimedio: i medici, i familiari, le
dame di corte con la loro consumata e maliziosa esperienza. Da
Vienna
l'imperatrice scrive, prima sollecita, poi preoccupata a proposito di
questa "froideur extraordinaire du Dauphin". In realtà il povero
ragazzo è affetto da fimosi, cioè da una strozzatura, un
restringimento, del prepuzio, che ostacola e rende dolorosa
l'erezione. Uno dei tanti inconvenienti che l'ebraica saggezza della
circoncisione elimina in partenza. Tolta di mezzo la fimosi con un
elementare intervento, la cosa si risolve felicemente. Ma intanto
sono passati sette anni lunghi e umilianti per tutti.
Nonostante l'infelice inizio del matrimonio, Maria Antonietta
rimase una ragazza spensierata, facile all'allegria e quasi alla
sventatezza. In termini di frettolosa brutalità la si potrebbe
definire una sciocchina. Le cure del regno la interessavano così
poco
che la madre, da Vienna, le scrisse più volte esortandola ad un
atteggiamento più confacente al suo ruolo: "Quando diventerai
finalmente ciò che sei?", le mandò bruscamente a dire una volta.
Proprio alla madre, Antonietta aveva raccontato per lettera
l'accoglienza riservata a lei e al suo giovane marito dal popolo di
Parigi: "Ero inebriata" scrive "dalla tenerezza e dalla premura [p.
157]
di questo povero popolo che, nonostante le tasse da cui è
schiacciato, era come in estasi dalla gioia di vederci...", toccando

un tasto che qualche anno dopo risulterà fatale a lei, a Luigi Xvi, alla monarchia. In quel momento, però, Maria Antonietta ancora non lo sa.

Quella maturità a lungo respinta, la dignità, il senso e vorrei dire il peso delle responsabilità e d'una corona, la fermezza di pensiero e d'atteggiamento, Maria Antonietta li conquista di colpo nei mesi della solitudine e della detenzione. La frivola regina dei francesi, la mediocre moglie di un mediocre re troppo pigro e troppo ghiottone, si trasforma in una tragica figura di donna, capace di elevarsi fino alla nobiltà di spirito espressa nella lettera scritta poche ore prima di salire sul patibolo. Maria Antonietta prigioniera patisce con stoicismo sofferenze, umiliazioni morali e fisiche estreme. Davanti alla corte che deve giudicarla si rivela dialetticamente astuta: nelle risposte a verbale non c'è una sola parola alla quale l'accusa possa appigliarsi per ribadire i capi d'imputazione. Calibra le parole, si difende a oltranza, fino all'ultima battuta, senza però mai mettere in dubbio la legittimità della Repubblica.

Ci si è spesso chiesti se un re diverso dal bonario Luigi Xvi sarebbe riuscito a sopravvivere alla tempesta del '93 e ognuno, ovviamente, ha risposto a suo modo; ma è verosimile pensare che, se Maria Antonietta avesse dimostrato qualche anno prima il temperamento e la dignità delle ultime settimane, la sua sorte avrebbe potuto essere diversa.

Durante la detenzione l'ex regina patì sofferenze disumane, il culmine delle quali venne raggiunto con l'esecuzione del marito e la brusca separazione dal figlio. Eppure, se dovessi indicare non il momento più doloroso ma il più commovente del suo calvario direi che è stato quel suo accucciarsi tra branda e parete per potersi cambiare la biancheria sporca di sangue senza mostrare alle guardie la sua povera nudità. Lo trovo un gesto molto vicino alla nostra sensibilità, un gesto novecentesco, da campo di sterminio.

[p. 158] La carretta con sopra Maria Antonietta, il boia e il prete, preceduta dalla cavalleria, sbuca in place de la Révolution intorno a mezzogiorno. E' una giornata di sole generoso, il cielo ha una chiarità autunnale. All'apparire del corteo la folla d'improvviso

tace. L'ex sovrana sale da sola i gradini del patibolo, i piedi calzati da scarpine di raso nero, eretta nel portamento. Sotto la sua ferma dignità le gambe, però, devono tremarle. Inciampa nei piedi del carnefice, si scusa con lui. Gli aiutanti di Sanson sono in attesa; le esecuzioni avvengono in modo fulmineo, o per lunga esperienza o per umana pietà.

Appena la donna è giunta sul palco, gli inservienti l'afferrano assicurandola con una cinghia all'asse a bilanciere che, abbassandosi, posiziona il collo del condannato esattamente sulla lunetta. Uno strappo alla corda, il bagliore e il sibilo della lama che s'abbatte, un colpo sordo nel silenzio. Tutto dura sì e no il tempo necessario a scrivere queste parole.

Viva la Repubblica, grida qualcuno, viva la libertà!

Sanson afferra per i capelli la testa mostrandola intorno, in un gesto divenuto rituale, suggello di quella sanguinosa giustizia. Poi la salma, con la testa incastrata in mezzo alle gambe, viene adagiata su un carretto a mano e avviata alla sepoltura in una fossa comune nel chiostro della Madeleine.

La parte conclusiva del verbale recita:

"Il 25o giorno del primo mese della Repubblica francese una e indivisibile, la citata Maria Antonietta detta di Lorena e d'Austria, vedova di Luigi Capeto, su richiesta del cittadino pubblico accusatore del predetto Tribunale, è stata prelevata dalla casa di reclusione, rimessa all'esecutore del giudizio criminale, condotta alla piazza della Rivoluzione per subire la pena di morte alla quale è stata condannata con sentenza del Tribunale rivoluzionario.

In data di questo giorno d'oggi da noi usciere giudiziario di detto Tribunale sottoscritto.   Firmato: Nappier."[p. 159]

Xi: Un giallo al Père Lachaise

Nel cimitero del Père Lachaise, fra tante tombe di uomini illustri, c'è anche una sepoltura di un realismo spinto fino alla stravaganza e all'eccesso: una nuda lastra di pietra sulla quale, lunga distesa, giace la statua in bronzo, a grandezza naturale, di un giovane uomo vestito con eleganza ottocentesca. Nella caduta, il cilindro a sette riflessi è rotolato fino ai piedi. L'espressione del volto è

composta, tutto l'insieme spira un'aria di dignità borghese. A prima vista si potrebbe credere che quella figura supina rappresenti Alfredo Germont, l'amante di Violetta Valéry nella Traviata. L'iscrizione invece precisa: "A Victor Noir, nato il 27 luglio 1848. Ucciso il 10 gennaio 1870. Sottoscrizione popolare". Dunque, l'impressione di giovinezza che la statua dà è giustificata. Quell'uomo, nel momento in cui venne ucciso, non aveva nemmeno ventidue anni.

Perché e da chi è stato assassinato? E per quali ragioni gli è stata eretta una tomba in quel cimitero, forse il più illustre d'Europa, grazie a una "sottoscrizione popolare"?

Le risposte a queste domande riportano a una storia ingiustamente
dimenticata perché l'uccisione di Victor Noir, per le circostanze in cui avvenne e per la mano che siglò il crimine, fu una delle ragioni che contribuirono alla caduta di Napoleone Iii.

Victor Noir - ma il suo vero nome, israelita, era Yvan Salmon - era un giovane redattore de "La Marseillaise", un foglio di battaglia che oggi definiremmo socialista, [p. 160] diretto dal deputato di Parigi Henri Rochefort, la cui personalità, umana e politica, ebbe un certo peso sugli avvenimenti che sto per raccontare. La vita di Rochefort fu un susseguirsi di atti di sfida, incidenti, ammende, denunce, imprigionamenti; fu anche deportato in Nuova Caledonia, da dove, peraltro, riuscì a evadere dopo pochi mesi. Il suo orientamento politico fu mutevole: protestatario sempre, si spostò con molta disinvoltura da sinistra a destra, un po' per volubilità ideologica ma più ancora, probabilmente, per naturale inclinazione all'irrequietezza e al protagonismo. Partito da posizioni protosocialiste, approdò in tarda età al più acceso nazionalismo reazionario.

Al tempo degli eventi di cui Victor Noir rimase vittima, Rochefort era collocato all'estrema sinistra, su posizioni fortemente contrarie all'Impero e, in particolare, all'imperatore. Il suo giornale "La Marseillaise", fondato nel '69, succedeva a un altro suo foglio, "La Lanterne", nato appena un anno prima: entrambi presenze vivaci ed
effimere nella pubblicistica dell'epoca, esempi di un giornalismo fortemente politicizzato, anzi ideologico, cui si ispirerà anche molta stampa italiana di battaglia e di agitazione. (Noto di sfuggita che queste caratteristiche originarie, in parte riconoscibili ancora oggi, distinguono nettamente la pubblicistica europea da quella

anglosassone di qua e di là dell'Atlantico.)
Rochefort fonderà il suo ultimo quotidiano nel 1880 e sarà un'altra testata di battaglia, "L'Intransigeant": battaglia di destra, ormai, ma questo poco conta ai fini del nostro racconto.

Veniamo ai fatti. La concatenazione di avvenimenti culminati nell'omicidio si apre con una disputa tra giornali corsi. Nell'isola francese eternamente inquieta, un gruppo di repubblicano-socialisti guidati da Louis Tommasi ha preso a pubblicare un aggressivo giornale
che si chiama "La Revanche", quotidiano di opposizione che ha come
avversario il foglio bonapartista "L'Avenir de la Corse", [p. 161] diretto da Jean de la Rocca. Tra i collaboratori di quest'ultimo figura Pierre Bonaparte, terzo figlio di Luciano, uno dei fratelli del grande Napoleone, quindi cugino di Napoleone Iii.
Anche Pierre Bonaparte, non meno di Rochefort, ha un temperamento
turbolento. Se le posizioni politiche sono opposte, i caratteri sono simili. Pierre è nato a Roma nel settembre del 1815. Nella città del papa si è distinto per alcune zuffe; in una di esse ha ucciso una guardia pontificia ed è perciò finito in prigione a Castel Sant'Angelo. La sua prosa non è meno accesa dei suoi trascorsi: i repubblicani attaccano l'imperatore, lui, con pari veemenza, risponde.
Su "L'Avenir de la Corse" appare un giorno un suo articolo in cui tra l'altro è scritto: "Nonostante le lumache che strisciano sul bronzo lordandolo delle loro bave, l'aureola del Grand'Uomo non sarà
offuscata" e poi ancora: "I coraggiosi corsi ne avrebbero [dei repubblicani] già sparso "le stentine per le porette" [in corso: "le trippe per i campi"] se non ne fossero stati frenati". Chiusura, in corso-italiano: "Evviva li nostri!".
Il giorno dopo Louis Tommasi replica e, poiché l'avversario ha usato espressioni grossolane e incoerenti, non gli è difficile trovare una risposta sensata: "Minacciare qualcuno di strappargli le budella" scrive "non è certo provare che abbia torto".
Giacché Pierre Bonaparte risiede a Parigi, il direttore de "La Revanche" aggiunge che il suo giornale ha nella capitale un corrispondente che sarà capace di dimostrare al principe come non si

possa impunemente provocare i repubblicani. Balenano già gli estremi
di una vera e propria sfida.
Qualche giorno dopo, Paschal Grousset, corrispondente da Parigi de
"La Revanche", invia due padrini al domicilio di Pierre Bonaparte. Uno di loro si chiama Ulrich de Fonvielle, l'altro è il giovane Victor Noir. fonvielle è arrivato al giornalismo dalla politica, ha partecipato tra l'altro con Garibaldi allo sbarco dei Mille a Marsala. Noir, [p. 162] invece, è solo il giovane redattore del giornale per il quale cura la rubrica "Boulevards et Faubourgs": noterelle mondane, cronache semiserie, pettegolezzi, niente a che vedere con la politica. Il fratello maggiore di Victor si chiama Louis (1837-1901), è uno scrittore di feuilletons ed ha assunto anche
lui lo pseudonimo di Noir; tra i tanti romanzi scritti da Louis Noir, c'è anche Le Corsaire noir (Il corsaro nero), uscito nel 1879. L'ho letto per curiosità, senza però riscontrarvi alcuna significativa analogia con l'omonimo salgariano, uscito vent'anni dopo.
Victor Noir ha la fatuità dei suoi anni. Essere latore di un cartello di sfida al cugino dell'imperatore lo eccita. Quel lunedì mattina, 10 gennaio, l'ultimo della sua breve vita, si veste con particolare eleganza, cura i dettagli (come mostra il realismo della sua statua funebre) e prima d'avviarsi passa a visitare la fidanzata alla quale, pavoneggiandosi, chiede: "Fare da padrino contro un principe, non è chic? Non è forse elegante?".

Quella stessa mattina è però successa anche un'altra cosa che giocherà il suo ruolo nella tragedia. Pierre Bonaparte, considerati i suoi precedenti e il tempestoso carattere, è tenuto un po' alla larga dalla corte dell'imperatore. L'uomo ne soffre, fa ogni sforzo per cercare di mettersi in luce, dando continue prove di un attivismo che
dovrebbe, a suo giudizio, far ricredere l'imperatore sul suo conto. Non contento dell'articolo violentissimo spedito al giornale corso, quel lunedì mattina ha anche inviato al deputato-giornalista Rochefort una lettera di sfida nella quale tra l'altro ha scritto:
"Se lei consentirà a togliere i chiavistelli che rendono la sua onorevole persona due volte inviolabile, non mi dovrà cercare né in un palazzo né in un castello. Abito, molto semplicemente, al 59 di rue d'Auteil e le prometto che, se si presenterà, nessuno le dirà che non sono in casa".

Rochefort raccoglie la sfida e dà immediatamente mandato a due suoi
uomini, Millière e Arnould, di recarsi a [p. 163] quell'indirizzo per chiedere al principe riparazione dell'affronto con le armi.

Sono le 13,15 di quel lunedì, quando i due padrini di Rochefort giungono all'indirizzo del principe. Stanno per bussare, ma non ne hanno il tempo. Il portone si spalanca di colpo e un uomo stravolto si lancia in strada gridando: "Aiuto! All'assassino! Si uccide là dentro!".

Che cosa è successo?

I fatti svoltisi nella dimora di Pierre Bonaparte hanno tre protagonisti. Uno di questi, Victor Noir, morirà di lì a pochi minuti. L'altro, l'ex garibaldino Fonvielle, darà una certa versione dell'accaduto. Il principe ne darà una opposta. Sia le ricostruzioni immediate che il successivo processo si fonderanno su queste due testimonianze, sfortunatamente i soli elementi disponibili.

Secondo la testimonianza del garibaldino Fonvielle:

"Victor Noir ed io eravamo stati mandati da Paschal Grousset per chiedere al principe una spiegazione sugli articoli ingiuriosi pubblicati da "L'Avenir de la Corse". Abbiamo consegnato i nostri biglietti da visita a un domestico e siamo stati introdotti in un salottino al piano terreno. Dopo qualche minuto ci hanno chiesto di salire al primo piano dove, attraversata una sala d'armi, siamo entrati in un salone. Lì ci ha raggiunti il principe Pierre Bonaparte e questo è il dialogo che ne è seguito.

"Signore, siamo incaricati da Pas-chal Grousset di consegnarle una
lettera."

"Allora non venite dalla parte del signor Rochefort e non siete suoi famigli?"

"Signore, veniamo per una questione specifica e la preghiamo di prendere visione di questa lettera".

Così dicendo gli porsi la missiva che lui prese, avvicinandosi a una finestra per leggerla. Finito che ebbe, appallottolò il foglio e tornò verso di noi.

"Io ho provocato il signor Rochefort" disse "che è il caporione della vostra banda. A Grousset non ho nulla da dire. State anche voi
dalla parte di quelle carogne?"

"Signore, noi siamo venuti lealmente e con cortesia per adempiere

il mandato affidatoci da un nostro amico."
"Sareste dunque solidali con quei miserabili?""
[p. 164] A questo punto, sempre secondo la stessa ricostruzione, avrebbe preso la parola Victor Noir, esclamando: "Siamo solidali con
i nostri amici".
Il principe, prosegue Fonvielle, "avanza di un passo e, senza provocazione da parte nostra, schiaffeggia Victor. nello stesso tempo
estrae di tasca una pistola già carica e fa fuoco da distanza ravvicinata su di lui.
Noir sussulta sotto il colpo, porta le mani al petto e si precipita verso la porta. L'assassino intanto si lancia verso di me e spara di nuovo, quasi a bruciapelo. A mia volta afferro il calcio della pistola che ho in tasca e cerco di estrarla dalla fondina. Il miserabile, vedendomi armato, si allontana, sempre tenendomi sotto
mira. Capisco la trappola nella quale siamo caduti e mi rendo conto che, rispondendo al fuoco, potremmo essere accusati d'essere noi gli
aggressori. Preferisco aprire la porta e precipitarmi in strada, gridando all'assassino. Giunto colà vedo che Noir, arrivato in fondo alle scale, sta per spirare.
Ecco i fatti così come si sono verificati. Attendo che per questo delitto una giustizia pronta ed esemplare si compia."
Il povero Noir viene soccorso da alcuni passanti e portato a braccia in una farmacia. Ha già perso i sensi, ma passa parecchio tempo prima che i suoi soccorritori si rendano conto che è necessario
aprirgli la redingote e slacciare la camicia per cercare di arrestare l'emorragia. Quando lo fanno è troppo tardi; la palla, penetrata quasi all'altezza del cuore, ha provocato un'imponente perdita di sangue. Di lì a pochi momenti, il giovane muore.

Pierre Bonaparte dà una versione in gran parte opposta a quella del
giornalista. La riassumo dal verbale redatto, il giorno stesso, davanti al giudice istruttore:
"Avevo inviato al signor Rochefort una lettera nella quale proponevo di batterci in duello. Verso le due e mezzo del pomeriggio

ero nel mio alloggio in veste da camera, essendomi appena alzato dopo
la visita del medico che mi cura da una forte influenza. La cameriera
viene ad avvertirmi che due signori chiedono di me. Ho pensato che
fossero i padrini inviati da ROchefort. quando sono entrato nel
salone mi sono trovato davanti due individui che tenevano le mani in
tasca e avevano un atteggiamento provocatorio. [p. 165] Non li avevo
mai visti prima. Quasi insieme mi dicono: "Siamo stati incaricati di
darle questa lettera". Uno dei due, credo il più piccolo, mi tende
una missiva, quella che il signor giudice mi ha mostrato, firmata da
Paschal Grousset.

Do alla lettera una scorsa frettolosa e giunto alla firma esclamo:
"Con Rochefort volentieri, con i suoi famigli no". Il più alto dei
due mi dice allora con fare arrogante: "Ma legga la lettera!".
Rispondo: "L'ho già fatto. Voi siete suoi sodali?".

A queste parole il più grande [Noir] mi colpisce violentemente con
un pugno mentre l'altro si arma di una pistola che ha estratto di
tasca. Indietreggio di qualche passo ed estraggo a mia volta la
pistola a cinque colpi che porto abitualmente nella tasca destra. Mi
trovo a due o tre metri dal più grande dei due e faccio fuoco una
volta. L'uomo si gira su se stesso ed esce a precipizio. Il più
piccolo invece si ripara dietro una poltrona da dove tenta di sparare
su di me. A quel punto esplodo un secondo colpo senza peraltro
colpirlo. L'uomo, si raccoglie chinandosi e lascia a sua volta la
sala."

A parte qualche coincidenza, è chiaro che si tratta di due versioni
contraddittorie. Così rimarranno fino al processo.

Le ripercussioni dell'omicidio, sia politiche che sull'ordine
pubblico, sono enormi. Già il martedì la polizia cerca di disperdere
fitti capannelli di persone, molti gli operai, che commentano con
vivacità l'episodio. Le esclamazioni più frequentemente ripetute
sono: "Basta, è ora di finirla!", "Dobbiamo fare qualcosa!".

Per l'Imperatore è un brutto colpo. Non solo la sua immagine è
scalfita dallo stupido omicidio del cugino ma, circostanza ancora più
grave, l'episodio, almeno per quanto riguarda l'avvio delle
provocazioni verbali e delle minacce armate, lo indebolisce nei
confronti della sinistra, con la quale sta cercando un nuovo

equilibrio, se non un'alleanza. E' di poco tempo prima la sua famosa
dichiarazione che chiarisce il nuovo indirizzo politico: "Assicurato l'ordine, è venuta l'ora della libertà. All'impero autoritario succederà l'impero liberale". Infatti, alcune concessioni sono già state previste dalla nuova legge sulla stampa e da quella sul diritto di riunione (maggio e giugno 1868). [p. 166] Al prezzo di qualche cedimento, quei provvedimenti cercano di allentare una tensione sociale e civile, giustamente considerata molto pericolosa.

L'antipatia che gli ambienti intellettuali e giornalistici nutrono verso l'imperatore è pressoché unanime. Jules Vallès (affiliato all'Internazionale, sarà uno dei dirigenti della Comune), fondando nel 1867 il settimanale letterario "La Rue", aveva scritto: "Suoneremo il segnale d'attacco e daremo l'assalto a tutte le fortezze, gli istituti, le accademie, dall'alto delle quali si fucilano coloro che vogliono mantenere libero il proprio spirito".

Fin dal primo numero piovono su "La Rue" i decreti di requisizione.
Il numero 27, anch'esso sequestrato, reca un editoriale di Vallès intitolato senza perifrasi Porci venduti, nel quale il giornalista si scaglia contro la coscrizione obbligatoria. Nel 1869 esce in edicola un altro giornale, "Le Rappel", i cui redattori totalizzano in breve tempo 250 anni di prigione. Più il regime tenta di liberalizzarsi, più aumenta l'opposizione dei giornalisti, degli scrittori, dell'intero ceto intellettuale. Gli anni del Secondo Impero sono del resto quelli in cui finiscono davanti a una corte di giustizia i fratelli Goncourt, Xavier de Montépin, Flaubert, Baudelaire, Eugène Sue, Catulle Mendès, Verlaine. L'accusa, generalmente, è di reati contro la morale; è tuttavia quasi sempre chiara la latente motivazione politica dei procedimenti.

Per esempio, quando i giudici assolvono la Madame Bovary di Flaubert dalle accuse di oltraggio alla morale, accompagnano il dispositivo con un "rimprovero severo" nel quale tra l'altro si legge: "Missione della letteratura è di ornare e di ricreare lo spirito, elevando l'intelligenza ed epurando i costumi, prima ancora di spingere al disgusto del vizio con la descrizione dei disordini di cui può soffrire la società". E' insomma un periodo in cui la parola "realismo" è di per sé sinonimo d'immoralità.

Questa la difficile situazione, questo il quadro. E pensare che Pierre Bonaparte, con straordinaria mancanza di [p. 167] senso politico e dell'opportunità, mostrandosi duro negli interventi e nei

comportamenti, intendeva aiutare suo cugino l'imperatore, per riguadagnarsi così il suo favore.

A seguito dell'uccisione di Noir, il principe Bonaparte viene arrestato e rinchiuso alla Conciergerie in attesa di un processo che, a norma di un decreto sui membri della famiglia imperiale, dovrà celebrarsi davanti all'Alta Corte.

Il martedì, giorno successivo all'omicidio, Rochefort fa uscire su "La Marseillaise" un editoriale che comincia con queste parole: "Ho avuto la debolezza di credere che un Bonaparte potesse essere altro che un assassino. Da diciotto anni la Francia è nelle mani di questo tagliaborse che, non contento di mitragliare i repubblicani nelle vie, li fa attirare in trappole immonde per sgozzarli a domicilio. Popolo francese, insomma!, non trovi che ne abbiamo avuto abbastanza?".

Viene subito emanato un decreto di sequestro, ma quando l'ordine viene eseguito, il giornale ha praticamente esaurito la tiratura, avendo venduto in poche ore quasi 150 mila copie.

Alle due del pomeriggio si riunisce la Camera; seduta agitatissima, gran viavai, eccitamento. Si susseguono gli interventi sulla legittimità della norma che sottrae i membri della famiglia imperiale alla giurisdizione ordinaria per affidarli a una corte apposita.

In aula prende la parola tra gli altri Rochefort che d'abitudine non è un grande oratore. Quel pomeriggio però sa trovare i toni che, probabilmente, la folla s'attende.

"Un assassinio" esordisce "è stato commesso ieri su un giovane uomo che si trovava al riparo di un mandato sacro, quello di teste e di padrino. L'assassino è un membro della famiglia imperiale. Chiedo al signor ministro della Giustizia se ha intenzione di opporre al giudizio, e alla probabile condanna, mezzi dilatori del tipo di quelli applicati nei confronti di cittadini colpiti da alti dignitari dell'Impero". (Vocio, interruzioni.)

[p. 168] Rochefort: "La vittima è un figlio del popolo!". (Vocio prolungato.)

Presidente: "Qui siamo tutti figli del popolo. Non spetta a lei stabilire certe distinzioni". (Bravo, approvazioni.)

Rochefort: "Allora perché affidarlo a giudici devoti alla

famiglia?".
Presidente: "Lei mette in dubbio la correttezza di magistrati che non conosce. Si limiti alla domanda".
Rochefort: "Eccola, la domanda: davanti a fatti come quelli di ieri, a fatti come quelli che da tanto tempo si verificano, mi chiedo se ci troviamo davanti a dei Bonaparte o a dei Borgia! (Esclamazioni, grida, richiami: "Ordine, ordine!".) Invito i cittadini ad armarsi e a farsi giustizia da soli".
Prende la parola il ministro guardasigilli, Emile Ollivier, che ricorda come nessuno in Francia sia al di sopra della legge. Poi, rivolto verso i banchi della sinistra, e con accento vigoroso scandisce:
"Quanto agli incitamenti con i quali si cerca di accendere il sentimento popolare parlando di un figlio del popolo ucciso, pubblicando immagini sanguinose che scaldano la fantasia ed esaltano le teste, noi li contempliamo senza timore. Noi siamo la legge, siamo il diritto e la moderazione, siamo la libertà. All'occorrenza, però, noi saremo anche la forza." (Applausi e approvazioni vivissime.)

Qualche ora dopo giunge alla Camera la richiesta di autorizzazione a procedere nei confronti del deputato Rochefort per incitamento alla guerra civile e offesa all'imperatore.
Mercoledì 12 gennaio è una giornata di "pioggia sottile e ghiacciata che cade fin dal mattino". In un'atmosfera di fortissima tensione si tengono i funerali del giovane Noir, a Neuilly dove abitava, e che allora si trovava all'estrema periferia di Parigi. La folla è enorme. Le stime differiscono, ma danno tutte l'idea di un grande assembramento che va dai 100 ai 300 mila partecipanti. I repubblicani sono presenti in massa, non c'è invece uguale compattezza tra i [p. 169] leader della sinistra moderata. Mancano i Gambetta e i Jules Ferry, mancano Eugène Pelleton, Jules Favre, Jules Simon, mancano insomma "les burgraves de la démocratie", i burgravi della democrazia, come li chiamano, con disprezzo, gli esponenti dell'ala più estrema.
Il giorno dopo il quotidiano "Le Réveil" noterà con amarezza: "La

sinistra non fa niente... c'era ieri un dovere da compiere in particolare nei confronti degli elettori parigini, bisognava mescolarsi a questi cittadini, precederli, guidarli. Questo dovere la sinistra l'ha mancato, la sinistra ha fallito".

La verità politica è che, ai funerali di Victor Noir, si fa notare con nettezza il solco che, all'interno della sinistra, divide il gruppo destinato a confluire nei partiti socialisti e operai e l'ala repubblicana più moderata.

E' invece presente Louis-Auguste Blanqui, vecchio carbonaro, combattente di tutte le battaglie politiche dell'estrema sinistra, imprigionato dieci volte. Per intervenire ai funerali s'è precipitato in treno da Brux-elles dove è rifugiato dopo l'evasione dall'ospedale di Necker: quella partecipazione gli fa rischiare il carcere. Per descrivere l'uomo basta ricordare che l'ultimo giornale che fonderà, poco prima della morte, si chiama "Ni Dieu ni maître", né Dio né padrone. Un programma in due parole.

Si temono tumulti, e anche per questo quasi tutte le orazioni sono piuttosto caute. C'è chi vuole portare la salma fino a Parigi, e chi insiste (tra questi il fratello della vittima) perché l'inumazione avvenga nel cimitero di residenza, a Neuilly.

Questa seconda opinione finisce per prevalere. Al momento dell'interramento prende la parola Fonvielle: "Victor, amico mio, fratello mio, hai bagnato del tuo sangue la dimora di un principe, l'hai versato per la santa causa della libertà e della repubblica. Ti vendicherò, ti vendicherò!".

Terminate le esequie, la folla che ha resistito alla pioggia e al freddo s'incammina verso il centro di Parigi al [p. 170] canto della Marsigliese. Sugli Champs-Elysées sono schierati sedici squadroni di
cavalleria e varie compagnie di fanti, oltre alle normali forze di polizia. Le batterie di cannoni della guarnigione di Vincennes sono state dislocate nei punti strategici.

Quando la colonna dei manifestanti supera l'attuale place de l'Etoile e comincia a scendere verso la Concorde, si teme il peggio. Invece, bastano due o tre deboli cariche per disperdere la folla. Come spesso accade, il momento di massimo rischio coincide con quello
in cui la tensione, toccato il culmine, comincia ad allentarsi.

Il processo davanti all'Alta Corte comincia due mesi dopo, il 21 marzo. Aula gremita: decine di giornalisti, folla. Pierre Bonaparte,

cinquantacinque anni, fa il suo ingresso scortato da un capitano della gendarmeria. Ha un aspetto militaresco, rigido, è pallido, porta i capelli piuttosto lunghi nel tentativo di nascondere l'incipiente calvizie.

Il primo a deporre è Paschal Grousset, che arriva dal carcere nel quale è stato nel frattempo rinchiuso per reati a mezzo stampa. L'atteggiamento è irridente, sarcastico.

Presidente: "La sua età?".

Grousset: "Venticinque anni".

P: "Professione?".

G: "Giornalista a "La Marseillaise"".

P: "E' parente o conoscente dell'imputato?".

G: "La signora Letizia, sua madre, ha avuto tanti di quegli amanti che non saprei rispondere".

Pierre Bonaparte balza in piedi: "Non ho inteso bene ciò che ha detto, ma lei è un miserabile".

Il processo va avanti tra continui incidenti e molte difficoltà. I due protagonisti insistono nelle rispettive e contrastanti versioni. Uno dei pochi elementi che il giudizio potrebbe accertare è se davvero Noir ha colpito il principe con un "pugno violento". Le perizie e le testimonianze sull'eventuale presenza di lividure o ecchimosi sul viso di [p. 171] Pierre Bonaparte sono però anch'esse contraddittorie, come tutto il resto.

La requisitoria del pubblico accusatore è svogliata. Veementi, invece, le arringhe dei difensori dell'imputato.

"Mai" dice uno degli avvocati "una giuria francese potrà condannare
un imputato che, colpito al volto, abbia risposto all'attacco, anche se è arrivato ad uccidere. La Francia è il paese dell'onore e, in un caso come questo, il cittadino insultato difende un bene più prezioso
della stessa vita."

Un altro avvocato è meno brutale ma più capzioso: "Non è al principe" grida "che si deve chieder conto della morte di Victor Noir, bensì a coloro che hanno inviato quel giovane alla morte. Capisco bene l'accanimento che costoro mettono nell'accusare Pierre
Bonaparte: la loro coscienza dev'essere gravata da molti rimorsi".

Il processo dura una settimana. Alle tredici del 27 marzo la giuria si ritira e poco dopo emette il suo verdetto: l'imputato è assolto.

Pierre Bonaparte, rilasciato dal carcere, viene ricevuto frettolosamente e con grande discrezione a corte. Il cugino

imperatore gli suggerisce un periodo di riposo e lunghi soggiorni all'estero. Pierre Bonaparte capisce, e segue il consiglio.
Il principe è stato assolto, scrive nei giorni successivi un quotidiano, ma la rivoltellata di Auteil ha dato forse un colpo fatale all'Impero.

Ventuno anni dopo i fatti, nel 1891, con le leggi molto più liberali della Terza Repubblica, il corpo di Victor Noir venne traslato dal piccolo cimitero di Neuilly al Père Lachaise, con notevole partecipazione di folla. Il monumento funebre, pagato grazie
a una sottoscrizione popolare, è stato affidato allo scultore Jules Dalou (1838-1902), ex comunardo, artista apprezzato, di forti sentimenti repubblicani, noto per il suo potente realismo, e a suo tempo grande rivale di Rodin.
[p. 172] Proprio sul realismo di Dalou si apre l'ultimo risvolto, leggermente grottesco, di questa complessa vicenda. A poco a poco la
statua di Victor comincia ad attrarre un tipo particolare di visitatrici. Sarà la bellezza dell'uomo che perfino il bronzo in parte restituisce; sarà la posizione supina di quel giovane corpo a grandezza naturale; sarà che lo scrupoloso Dalou ha riprodotto con sbalorditiva verosimiglianza non solo le fattezze, gli abiti, le scarpe e il cilindro del povero Victor, ma anche le varie parti del suo corpo sicché, all'altezza dell'inguine, è visibile, sotto per così dire il panno dei pantaloni, la forza virile di un uomo nel fiore degli anni. Fatto sta che quel bronzeo turgore accende le fantasie.
Una leggenda metropolitana dice che le ragazze che si chinino a baciare le labbra della statua, avendo deposto qualche fiore nell'incavo del cilindro, riceveranno un'offerta di matrimonio nei successivi 365 giorni. Evidentemente le ragazze che si chinano sono
numerose, e non si limitano alle labbra. Infatti la particolare zona della statua cui ho accennato appare lucida e polita, il bronzo smagliante e levigato da cento e mille mani che negli anni l'hanno accarezzato.
Anche le punte delle scarpe appaiono per la verità ugualmente lucide. Circostanza che, per essere spiegata, richiederebbe ipotesi di tipo acrobatico che, data la natura di questo scritto, tralascio.[p. 173]

Xii: Un santo bevitore

Esiste ancora il caffè "Procope" in rue de la Vieille Comédie, piccola traversa di boulevard Saint-Germain. quel caffè, fondato nel 1686 dal siciliano Francesco Procopio dei Coltelli, è probabilmente il più antico al mondo. All'inizio era frequentato dagli attori della Comédie-Française, che nel 1689 aveva appunto trovato la sua sede in quella strada. In seguito, nelle sue sale si succedettero i rappresentanti di tutte le varie élite politico-letterarie: Benjamin Franklin e Voltaire, gli enciclopedisti, i leader della Rivoluzione (Danton, Desmoulins, Marat, lo stesso Robespierre); e poi i romantici, Alfred de Musset e George Sand, gli artisti bohémien raccontati da Henri Murger nel suo Scènes de la vie de Bohème (Scene della vita di bohème), da cui Illica e Giacosa trassero il libretto che Puccini avrebbe messo in musica; il leader politico Gambetta e i suoi amici giornalisti; poeti e scrittori di fine secolo come Paul Arène, Oscar Wilde e Paul Verlaine.

In anni recenti, il vecchio caffè è diventato un ristorante di un certo impegno e di vasto menu, decorato in stile Xviii secolo: colori sobri, medaglioni, fregi, una biblioteca di finti manoscritti a ricordare il glorioso passato. Pareti e arredi tutti nuovi e nel complesso l'aria di certi locali americani di lusso che, sperduti nel dilagare della modernità, strizzano l'occhio ai tempi andati. Solo la pianta del locale è rimasta quasi immutata, né è cambiato il livello dei pavimenti, compreso, verso il fondo, quello di una sala più bassa delle altre.

[p. 174] Proprio da lì dobbiamo cominciare, perché in quella sala trascorreva buona parte delle sue giornate un grande poeta, il più celebre del decadentismo francese: Verlaine, appunto. La prediligeva soprattutto perché era tranquilla, lontana sia dalla strada che dal chiasso dei biliardi. Una fotografia scattata nel gennaio del 1896, una delle sue ultime immagini, lo mostra seduto al tavolo di marmo del "Procope", gli occhi chirghisi perduti nel vuoto, l'immancabile bicchiere di assenzio davanti. In un altro ritratto, questa volta è un disegno del suo amico Cazals, lo si vede a quello stesso tavolo, bicchiere nell'angolo sinistro, gli occhi chiusi, semireclino sul divanetto, perso nei fumi verdi della celebre bevanda.

Il caffè "Procope" e rue de l'Ancienne Comédie ci introducono nel modo più giusto a un capitolo nel quale parlerò del poeta e dell'aria

del suo tempo, ma dove anche avrà peso lo sfondo del racconto
costituito, in questo caso, da una specie di doppio mito: quello
dell'assenzio e quello del Quartiere latino.
Oggi quel quartiere è tra i più costosi della città, eppure ci sono
a Parigi vie molto più belle, o quantomeno più appariscenti per
quanto riguarda i connotati esteriori del lusso, dove i prezzi delle
case sono più contenuti. Un secolo fa, invece, il quartier era una
zona povera, di case piccole, di strade strette. "Quartier borgne et
infect", lo definisce un cronista: malfamato e fetido. Rue de
Rennes,
l'unica arteria haussmanniana larga e diritta che, partendo dalla
stazione di Montparnasse, doveva tagliare la zona da sud a nord,
fino
al fiume, rimase incompleta e anziché raggiungere la Senna,
com'era
nei piani, si fermò alla chiesa di Saint-Germain-des-Prés. un
incrocio, questo, tra i più celebri della città. Oltre alla basilica
vi sorgono due caffè, due belle librerie e una famosa brasserie
alsaziana: un perfetto triangolo parigino.

Soprattutto nell'ultimo anno della sua esistenza, Verlaine abitò in
questo quartiere, ne visse la vita, misurò a piedi [p. 175] le sue
distanze. Aveva trovato alloggio, per l'esattezza, al quarto piano di
rue Descartes numero 39, una stradina che si trova alle spalle del
Panthéon. l'appartamento era minimo, composto di due stanze e
cucina.
Nel 1911, parecchi anni dopo la sua morte, due amici (F'-A' Cazals
e
Gustave Le Rouge) lo descrissero sul "Mercure de France" in questi
termini:
"Vi si arrivava attraverso una scala angusta e ripida. A destra
c'era la camera da pranzo, poveramente ammobiliata, che dava su
un
cortile; di fronte la cucina e, a sinistra, la stanza da letto le cui
due finestre affacciavano sulla strada. Tra queste finestre ornate da
una gabbia di canarini e dai vasi di fiori cari alle eroine di Murger
e di Gavarni, c'era un comò-toletta placcato in mogano. Un divano
di
velluto rosso un po' sciupato era addossato a una delle pareti della
stanza. In mezzo, il tavolo da lavoro del poeta, coperto di carte
metodicamente ordinate e con un piccolo lume a petrolio, il cui
serbatoio raffigurava una civetta, la civetta di Minerva... Sul

caminetto, in mezzo alle fotografie, c'erano delle arance disposte dal maestro a intervalli regolari, come si faceva una volta nelle campagne delle Ardenne. Le belle macchie di colore squillante allietavano il suo sguardo..."

Possiamo immaginare l'itinerario, quasi sempre notturno, di Verlaine, dal caffè "Procope" alla povera dimora di rue Descartes. dall'uno all'altra ci sono una ventina di minuti di strada percorrendo, senza troppo affanno, la via più breve. Non sappiamo quanto tempo impiegasse il poeta, che era zoppo e, quando usciva dal
caffè, in genere stordito dall'assenzio. Paul Valéry lo racconta con queste parole:

"Quel maledetto, quel benedetto, zoppicando batteva il suolo col pesante bastone dei vagabondi e degli infermi. Miserabile, gli occhi fiammeggianti sotto i cespugli delle sopracciglia, stupiva tutta la via con la sua brutale maestà e lo scoppio dei suoi discorsi fragorosi. Circondato da amici, appoggiato al braccio di una donna, parlava alla sua piccola scorta devota. D'improvviso si fermava, consacrandosi furiosamente alla pienezza dell'invettiva. Poi riprendeva a muoversi, e si allontanava con i suoi, in un penoso picchiare di zoccoli e di bastone, prorompendo in una collera magnifica che a volte - come per miracolo - si tramutava in una risata fresca quasi come il riso di un bimbo."

[p. 176] Povero Verlaine, così perdutamente "poetico", angelo e satiro, adolescente troppo presto invecchiato, capace di suscitare negli altri, con uguale immediatezza, sentimenti di amicizia o di repulsione, egli stesso sospeso fra estremi non conciliabili: ora anima dannata quasi con ostentazione, ora fanciullo perduto alla ricerca di un'impossibile purezza. "Poeta cattolico", come l'ha definito l'autorevole rivista dei gesuiti ("Civiltà cattolica"),
volle racchiudere nel verso iniziale della sua Art poétique un arduo programma: "De la musiqueavant toute chose", musica, prima d'ogni
altra cosa. E non era facile per lui, diviso come sempre rimase tra il sogno della rispettabilità borghese e una dissennatezza spinta ai confini della criminalità. Una volta fece fuoco su Arthur Rimbaud, che aveva dieci anni meno di lui e voleva allentare la loro unione, forse porvi addirittura fine. Per quel tentato omicidio finì in carcere, a Mons.

Strana coppia davvero, Rimbaud il bello, il giovane, l'angelo (sia pure l'angelo caduto), contro Verlaine brutto, vecchio, zoppo. La loro fu una relazione appassionata, tumultuosa fino

all'esasperazione, oscillante tra momenti estremi, fatta di un amore violento e totale attraversato da scoppi improvvisi di odio. Verlaine sparò su Rimbaud e questi lo ricambiò in un'altra occasione, tentando
di accoltellarlo. Il che non impedì a Verlaine di lasciare del suo giovane compagno questo ritratto innamorato: "Ai tempi relativamente
lontani della nostra intimità, il signor Arthur Rimbaud era un ragazzo di 16 o 17 anni... una corporatura robusta, ben costruita, quasi atletica, un volto perfettamente ovale d'angelo in esilio, chiari capelli castani piuttosto contrastanti con gli occhi d'un pallido e inquietante azzurro". Raramente l'amore ha condensato in così pochi tratti l'intensità, la forza, del suo rapimento.

Negli ultimi mesi di vita, nella triste dimora di rue Descartes il cui solo ornamento erano le macchie di colore delle arance sul camminetto, Verlaine passava il tempo dipingendo [p. 177] soprammobili, tazze, seggiole, lampade, perfino le serrature e il cordone del campanello, con una porporina chiamata or liquide. Scriverà Marcel Schwob: "Andava così evocando una specie di mobilio
Luigi Xv e questo bastava alla sua incantevole fantasia". La fantasia, o meglio il fantasma che la sua mente gli presentava, era probabilmente quello d'una neroniana Domus aurea trasferita in quell'umile alloggio al quarto piano.

Un cronista che nelle gelide mattine di gennaio di un secolo fa si recò a visitarlo, quando il poeta era ormai in agonia, racconta che l'angustia della stanzetta richiamava "une chambrette d'étudiant pauvre", povertà terribile poiché non c'è peggior miseria di quella che cerca malamente di nascondersi dietro il decoro borghese. Catulle
Mendès dirà invece che nella casa si respirava "un'aria da cella monacale o da stanza d'ospedale". In quell'ultimo periodo della sua vita, una donna divideva con lui l'appartamento: Eugénie Krantz, un'amante saltuaria che nei momenti liberi lavorava come sartina, cottimista per i grandi magazzini La Belle Jardinière.

Il poeta cinquantenne è steso sul letto, stropiccia tra le mani i giornali che ha chiesto di avere anche se ormai non ha più la possibilità di leggerli. Gli piace sentire tra le dita l'esile
spessore dei fogli "che palpa, che maneggia con un resto di passione
per la carta, per la scrittura". Quando sarà morto, un altro cronista

(è incredibile il numero di persone che negli ultimi giorni salirono
quelle scale) parlerà del suo corpo "figé sous un amas de linge et
de
journaux", irrigidito sotto un cumulo di biancheria e di giornali.

Verlaine era arrivato a cinquantadue anni devastato dalle
malattie:
una idrartrosi del ginocchio che lo obbligava a una grottesca
zoppìa,
poi sifilide, diabete, gastrite, ipertrofia cardiaca, cirrosi
epatica. L'uomo viveva circondato da un'immagine che suscitava
nello
stesso tempo scandalo e pietà: disordinati amori mercenari
alternati
ad un'omosessualità ostentata, debiti, perenne ubriachezza, [p.
178]
scatti violenti d'ira irragionevole alternati ad un disperato,
talvolta querulo, bisogno d'amore. Questo fauno, preda di una
lussuria incontrollata, aveva cantato l'amore in tutti i suoi
aspetti, dall'ingenuità alla perversione, dalle tentazioni sadiche al
gusto del sacrilegio e della profanazione. La sua cronica condizione
di malato favorì in lui un poetare febbrile, versi che hanno una
vibrazione sommessa, una morbosa sensiblerie. Nel suo romanzo
più
celebre, à rebours, Huys-mans scrive di lui: "La sua personalità
consisteva soprattutto in questo: che al crepuscolo e a mezza voce
aveva saputo esprimere vaghe e deliziose confidenze".
Poi c'era il Verlaine osceno fino alla provocazione, quello che
scriverà, a quattro mani con Rimbaud, Le sonnet du trou du cul (Il
sonetto del buco del culo), quello che canterà con entusiasmo il
sesso femminile:
"ô ton con! qu'il sent bon! J'y fouille@ Tant de la gueule que du
blaire@ Et j'y fais le diable et j'y flaire@ Et j'y farfouille et j'y
bafouille@ Et j'y renifle et oh! j'y bave@ Dans ton con à l'odeur
cochonne@ Que surplombe une motte flave@ Et qu'un duvet roux
environne@ Qui mène au trou miraculeux...@"
(Oh la tua fica, come profuma! L'esploro@ con la bocca e col
naso,@
ci faccio il diavolo, ci snaso,@ ci frugo e ci farfuglio,@ l'annuso e
oh! ci sbavo@ sulla tua fica dall'odore porco@ che una zolla fulva
sovrasta@ e una rossa lanugine circonda@ per guidare al buco dei
miracoli...@)

Il poeta rimase per tutta la vita, più per sfrenato disordine che per reale indecisione, bisessuale. Ebbe relazioni con uomini ma anche
con almeno tre donne e cioè (a parte la moglie Mathilde, da cui ebbe
un figlio, Georges): Marie Gambien, Philomène Boudin, Eugénie Krantz.
Queste due ultime compagne si disputeranno tra l'altro fino all'ultimo i suoi pochi beni. "Felice io?" disse una volta. [p. 179]
"Le donne che ho amato m'hanno ingannato con gli uomini e gli uomini
che ho amato m'hanno ingannato con le donne." Ma Verlaine è anche il
poeta che dedicò questi versi gloriosi, e non brutti, al "culo femminile":

"Cul féminin, vainqueur serein du cul viril,@ Fût-il éphebéen, et fût-il pueril,@ Cul féminin, cul sur tous culs, los, culte et gloire!@"

(Culo di femmina, sereno vincitore del culo virile,@ foss'anche di efebo, foss'anche di bambino.@ Culo di femmina, culo su tutti i culi,
lode, culto e gloria!@)

Il paradosso e l'ironia della sua condizione è che Verlaine avrebbe preferito essere un artista ordinato e classico, uno scrittore antiromantico, esemplarmente chiaro, in una parola un "parnassiano".
In realtà utilizzò la musica della sua poesia per contrastare la retorica, l'imprecisione e l'ambiguità per sconfiggere la logica, le sfumature confidenziali per attenuare i colori troppo netti.
Nonostante questo, reclamò per tutta la vita il suo amore per la semplicità e sicuramente, dal profondo dell'anima, detestò le teorie.
Quando nel 1891 J' Huret (collaboratore de "L'Echo de Paris") lo intervistò per la sua celebre Enquête sur l'évolution littéraire (Inchiesta sull'evoluzione della letteratura), rispose alle domande quasi prendendosi gioco dell'intervistatore: "Simbolismo? Non capisco. Dev'essere una parola tedesca, o sbaglio? Che vorrà dire poi, chissà. Io del resto me ne frego. Quando soffro sono contento o
piango, so bene che non si tratta di simboli...". Qualche anno più tardi dirà: "L'art, mes enfants, c'est d'être absolument

soi-même...". L'arte, ragazzi miei, sta nell'essere assolutamente se stessi.
Riuscì talvolta, in parte, a raggiungere questa amorosa semplicità. Per il resto glielo impedirono le vicende della vita, i lampi della follia, lo spirito del tempo, l'infanzia che aveva avuto. Racconta lui stesso, teneramente, del bambino ch'era stato ne Les poètes maudits, sotto l'anagramma rivelatore di Pauvre Lelian:
[p. 180] "Genitori eccezionali, un padre squisito, una madre affascinante, morti, ahimè! Lo viziavano, da quel figlio unico che era. L'avevano comunque mandato molto presto in collegio e lì cominciò la rovina. Lo vediamo ancora nel suo lungo grembiule nero
con la sua testa tonda, le dita in bocca, i gomiti appoggiati allo steccato che separa due classi durante la ricreazione, mentre piange,
in mezzo agli altri ragazzi, già induriti, che giocano... diventò un brutto monello, non troppo cattivo, con la testa piena di sogni."
Se non fosse stato quel grande poeta che era, Verlaine sarebbe stato probabilmente considerato un povero eccentrico al confine con
la pazzia. Discutendo le possibili ragioni dell'imbarazzo che la sua presenza suscitava ovunque si presentasse, dissero di lui: "L'irrecuperabile anarchismo del suo comportamento privato infastidisce assai più del suo impegno politico".
Sua madre aveva conservato per anni in un armadio, dentro boccali
di vetro riempiti di alcol, i quattro feti di altrettante gravidanze finite male prima che Paul nascesse. L'unico nato, il figlio unico, un giorno li rovescerà tutti e quattro a terra, contratto, pallido d'ira. E cercherà in più occasioni di strangolare la genitrice, come del resto tenterà di fare anche con sua moglie, Mathilde Mauté.

Più ancora della biografia sono i versi a tracciare l'estensione immensa del suo disordine: dalla levità settecentesca di Fêtes galantes alla scabrosa e morbida allusività di Parallèlement. "Chiaro di luna":
"Au calme clair de lune triste et beau,@ qui fait rêver les oiseaux dans les arbres@ Et sangloter d'extase les jets d'eau,@ Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.@"
(Al calmo chiaro di luna triste e bello@ che fa sognare gli uccelli sugli alberi@ e singhiozzare d'estasi i getti d'acqua@ i grandi getti, snelli tra i marmi.@)

Oppure:
"Le ciel si pâle et les arbres si grêles@ Semblent sourire à nos costumes clairs@ [p. 181] Qui vont flottant légers, avec des airs@ De
nonchalance et des mouvements d'ailes.@"
(Il cielo così pallido e gli alberi così gracili@ sembran sorridere ai nostri abiti chiari@ che vanno galleggiando leggeri@ con aria indolente e movimenti d'ali.@)
Azzardo delle traduzioni di questi versi sapendo benissimo che è praticamente impossibile trasferire in un'altra lingua la poesia. Si traduce un verso, anche nei casi migliori, solo per dare un'idea del suo contenuto, non certo per renderne il respiro che resta irripetibile, e la musica.
Questo poeta che scrive versi degni di Watteau è lo stesso che in Parallèlement mostra un fauno impénitent che se ne va in giro col suo
nudo strumento eretto:
"Vieux faune en l'air guettant ton dû,@ As-tu vraiment bandé, tendu@ L'arme assez de tes paillardises?@ L'as-tu, drôle, braquée assez?@"
(Vecchio fauno che scruti in aria la preda@ l'hai davvero preparata, hai teso@ abbastanza l'arma delle tue oscenità?@ L'hai tu,
buffone, abbastanza puntata?@)
O che coglie, in Eté, due fanciulle a letto ansimanti, avvinte l'una all'altra:
"Et l'enfant répondit, pâmée@ Sous la fourmillante caresse@ De sa
pantelante maîtresse:@ Je me meurs, ô ma bien-aimée!@ Je me meurs; ta
gorge enflammée@ Et lourde me soûle et m'oppresse.@"
(E la fanciulla rispose, languida@ sotto l'avvolgente carezza@ della sua amante affannata:@ Io muoio, o mia adorata@ Io muoio e il
tuo seno in fiamme@ e pesante mi preme e m'inebria.@)
O che esprime, infine, lo spavento, l'attesa timorosa di un subdolo pericolo che sempre caratterizzarono il suo rapporto con le donne:
[p. 182] "...tel un feu de charbon@ Qui berce le loisir, vous l'amuse et l'endort,@ Et parfois induit le dormeur en telle mort@ Délicieuse par quoi l'âme meurt aussi!@"
(Come quei fuochi di carbone@ che cullano dolcemente il riposo e

inducono al sonno@ e che talvolta conducono il dormiente a una tale
deliziosa morte@ che se ne muore anche l'anima.@)
Questi ultimi versi, così fragili, ho rinunciato a tradurli, li ho parafrasati.

Quartier latin è una delle molte denominazioni parigine tanto celebri quanto imprecise. Motivi soprattutto commerciali hanno fatto
estendere a dismisura il perimetro originale di questa zona, come del
resto è successo anche in altre città europee. A Roma, per esempio,
il quartiere Parioli s'è talmente allargato da includere strade e piazze che non hanno niente a che vedere con le colline, dette appunto dei Parioli, che dettero il nome a un'area inizialmente molto
ristretta.
A Parigi, il Quartier latin comprendeva, alle origini, poche vie attorno alla Sorbona, frequentate dai professori e dagli studenti che parlavano la lingua dotta del tempo, il latino appunto. Attualmente, dal punto di vista amministrativo, racchiude un largo settore del V arrondissement e il lembo orientale del confinante Vi. Un'area nella quale abbondano scuole, accademie, librerie, la sede storica dell'università della Sorbona.
Verlaine avrebbe desiderato qualche riconoscimento ufficiale, poiché ambiva a essere accolto all'Accademia. La sua personalità, drammaticamente divisa, non lo permise. L'uomo che avrebbe gradito la
consacrazione del proprio genio era lo stesso che usciva, fronte alta e piede di satiro, ubriaco di assenzio, dal caffè "Procope", il passo doppiamente incerto, quasi incapace di ritrovare il cammino verso l'alloggio di rue Descartes.

[p. 183] Anche l'assenzio fa parte dei miti che caratterizzarono gli anni di fine Ottocento. Quel liquore, che ha in Verlaine un riferimento obbligato, connotò un intero periodo. Aveva cominciato a
diffondersi verso il 1830 quando iniziò il rimpatrio dei soldati che avevano conquistato l'Algeria. Si disse che un po' d'assenzio aggiunto all'acqua li aveva preservati dal tifo, dal colera, dalla dissenteria. In Francia, quella strana bevanda dall'amaro gusto di

anice diventa una moda, quasi un rito sociale; lo chiamano, alternativamente, "Le péril vert" (il pericolo verde) oppure "La fée verte" (la fata verde).

Di fatto è un aperitivo dal gusto molto aromatico, il cui vapore sale facilmente alla testa, dando un leggero e gradevole senso di stordimento, di lontananza dalla realtà. Per di più la bevanda viene servita con un rituale vagamente iniziatico che ne aumenta il fascino. Dopo aver versato un po' di liquore nel fondo di un calice di forma svasata, si appoggia sul bordo del bicchiere un cucchiaino forato (se ne fecero delle fogge più svariate) che sorregge una zolletta di zucchero, su cui si lascia colare lentamente dell'acqua fresca che lo scioglie e diluisce il liquore, addolcendolo. Gli effetti che può dare l'assenzio dipendono dalla quantità di acqua e, ovviamente, dalla quantità di bicchieri. L'ora per berlo va dalle cinque alle sette del pomeriggio: "l'heure verte" la chiamano, l'ora verde, e coincide con quella dell'adulterio. L'assenzio è la bevanda che accompagna la vita dei bohémien, per esempio in quel caffè "Momus" descritto da Murger, e che Puccini metterà in musica; è il segno del loro romanticismo ostentato, il marchio, un po' teatrale, della loro estraneità ai valori della borghesia. Berlo non giova. Musset, che ne abusa, dicono che sembri, a quarant'anni, già un vecchio.

Il tema dell'assenzio diventa uno dei più ripetuti nella letteratura, nella satira, nella pittura. Nel 1859 Edouard Manet dipinge il suo Bevitore d'assenzio che suscita scandalo e viene rifiutato dal Salon anche perché, come modello, l'artista ha voluto un vero clochard e il trasfigurato realismo [p. 184] dell'immagine impressiona la giuria. Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Picasso, Gauguin,
non c'è grande pittore che non ritragga l'espressione assente, gli occhi perduti, di un bevitore d'assenzio. Ci si prova, con risultati eccezionali, anche Edgar Degas, dipingendo una coppia seduta a un tavolino di marmo: lei ha lo sguardo smarrito, lui fissa disincantato qualcosa che non vediamo, fuori dell'inquadratura. L'assenzio (1876)
è uno dei quadri più belli di Degas, la cui storia ha tuttavia un risvolto quasi comico. Il pittore aveva utilizzato come modelli due suoi amici, l'attrice di teatro Ellen Andrée e lo scultore Marcellin Desboutin, personaggi molto noti negli ambienti della bohème. L'aspetto ridicolo della faccenda è che i due erano quasi completamente astemi. Quando il quadro era già diventato celebre, la

Andrée confidò in un'intervista: "Sì, nel mio bicchiere, ma solo nel mio, c'era del vero assenzio. Tutto quello che ci era stato chiesto era di guardare nel vuoto come due scemi".

Trucco, finzione: ma solo nel quadro di Degas. perché l'assenzio, e, insieme all'assenzio, quell'intero modo di vivere, uccideva davvero. Verlaine, che muore a cinquantadue anni, è uno dei più anziani; Baudelaire era morto a quarantasei, Rimbaud a trentasette come Van Gogh e Toulouse-Lautrec, Alfred Jarry addirittura a trentadue.

Il bevitore di vino tende all'allegria, alla chiacchiera. Il bevitore d'assenzio è perduto nelle sue fantasticherie; più che vera ubriachezza, questo liquore induce uno stato di vaporoso stordimento,
una rigida estasi. Alfred Delvau la descriveva così:

"L'ubriachezza che dà non assomiglia a nessun'altra di quelle conosciute. Non è l'ubriacatura pesante della birra, né quella feroce dell'acquavite e neppure la gioviale ubriachezza del vino... No, l'assenzio vi fa girare la testa alla prima fermata, vale a dire al primo bicchiere, vi salda sulle spalle un paio d'ali di grande portata e si parte per un paese senza frontiere e senza orizzonti, ma
anche senza poesia e senza sole."

Gustave Flaubert, nel suo Dictionnaire des idées reçues, dizionario dei luoghi comuni, lo definisce non senza ironia: [p. 185] "Assenzio - Veleno ultraviolento: un bicchiere e siete morti. I giornalisti lo bevono mentre scrivono i loro articoli. Ha ucciso più francesi degli stessi beduini".

L'assenzio dei borghesi e dei poeti è diverso da quello degli operai e dei poveri. Negli spacci più umili se ne vendono qualità da pochi soldi, adulterate, pericolosissime. émile Zola è tra gli scrittori che raccontano gli effetti devastanti di questo liquore sulle classi più umili, la disgregazione delle famiglie, l'ubriachezza minorile. Sua la frase: "Finisce sempre con uomini ubriachi e ragazze incinte". Molte delle incognite che alla fine del nostro secolo sono legate alla droga, alla fine dell'Ottocento erano associate all'assenzio: la preoccupazione collettiva, la precarietà dei rimedi, l'incertezza sulla terapia sociale da adottare. Nelle rispettive paure, e nei rischi reali, queste due epoche si assomigliano: Aids contro sifilide, eroina contro assenzio. Per quanto riguarda l'Ottocento, sappiamo come andò a finire.

Finì che, dopo vari appelli e petizioni, nel 1915, con l'aiuto

d'una guerra che stava diventando spaventosa, l'assenzio venne proibito per legge. Quella volta il divieto funzionò. Lentamente, la "fata verde" perse il suo potere seduttivo e finì per scivolare via dall'immaginario e dalla vita degli uomini.
Nel disordine e nel disadattamento sociale di Verlaine, oltre alla sua condizione di malato, gioca una parte anche l'aria del tempo, quegli anni così ambigui di fine secolo. Una frase di Zola, scritta in occasione della sua morte, rende molto bene, a mio parere, la condizione nella quale venne a trovarsi il poeta: "Era figlio di borghesi e borghese egli stesso. Non è stato lui a disdegnare la società, è la società che l'ha respinto".

Ammesso che Zola abbia ragione, perché accadde? La mia opinione è
che l'atmosfera di quegli anni contribuì a isolare Verlaine dalla società. Fu, quella, una fase storica [p. 186] in cui capitalismo e industrialismo condizionarono ampiamente la vita degli uomini: abitazioni, trasporti, moda, alimentazione, amore, divertimenti e tempo libero. Parigi diventa la capitale dell'Europa, ma è soprattutto la metropoli dei piaceri, la città dell'opera, dell'operetta, dei balli, dei boulevard, dei ristoranti, dei grandi magazzini, delle esposizioni universali, dei piaceri offerti o esibiti su ogni palcoscenico, a ogni angolo di strada. Certo, Napoleone Iii ha Offenbach come Francesco Giuseppe ha Johann Strauss.
Ma l'Impero di Napoleone Iii è quasi esclusivamente fondato sul capitale finanziario e, nei successivi anni della Terza Repubblica, la situazione non cambierà.
Un artista non può che respingere quel modello di vita che giudica insopportabile e filisteo. Balzac racconta che la rincorsa al denaro distrugge la vita familiare, allontana la moglie dal marito, la figlia dal padre, trasforma il matrimonio in un'associazione d'interessi, l'amore in un affare. Il borghese è un essere la cui scempiaggine, pigrizia intellettuale, ipocrisia, vigliaccheria, fatua eleganza, il cui egoismo di classe, pessimo gusto, vengono instancabilmente messi alla gogna da poeti, scrittori, critici e pittori. Sentimenti fra l'altro ricambiati, tanto è vero che, tranne poche eccezioni, i grandi artisti degli ultimi decenni del Xix secolo incontrano l'incomprensione, l'indifferenza o addirittura l'ostilità del loro unico pubblico possibile, cioè la borghesia.
D'altra parte i borghesi erano anche quelli che con il loro lavoro, spesso durissimo, assicuravano lo sviluppo, in qualche caso il

progresso, nei campi più disparati: dal commercio alle tecnologie, dall'industria alla medicina. Si può capire che, arrivati a sera, respingessero "la triste et violente distraction" che i grandi scrittori pretendevano di imporre loro, preferendo l'operetta o il tabarin.

Anche sotto questo profilo gli anni conclusivi dei due secoli non sono poi così diversi. La polemica antintellettuale che la borghesia di fine Ottocento alimentò contro il "disordine" degli artisti si rispecchia, invertita, nella polemica [p. 187] antitelevisiva che molta intellighenzia di fine Novecento alimenta nei confronti di un diffuso passatempo "borghese".

Delle tensioni della sua epoca, Paul Verlaine fu partecipe. E forse proprio per questo, arrivato al termine della sua vita, tormentato dai dolori, confidò sorridendo a un amico: "Non voglio essere altro che un piccolo borghese della rue Mouffetard".

Bisogna vederla, rue Mouffetard, per capire in quale esiguo orizzonte il poeta iscrivesse ormai le proprie ambizioni. Via stretta, dal tracciato tipicamente medievale, la strada - che è il proseguimento di rue Descartes - in tempi molto antichi era l'inizio del cammino verso l'Italia e Roma attraverso Fontainebleau e Lione.
Oggi è una viuzza fin troppo carica di colore locale, "pittoresca" proprio come certe stradine di Trastevere, segnata da un alternarsi di botteghe che, quando il tempo lo consente, lasciano volentieri debordare le loro merci oltre la soglia, in un'atmosfera molto mediterranea. La stessa che si trova nella contigua place de la Contrescarpe, una delle più piccole di Parigi, e che a me è sempre sembrata uno scenario ideale perché un Gene Kelly redivivo vi cantasse Singin' in the rain, felice sotto la pioggia. Più che dalla musica di Gershwin, devo essere stato influenzato dalla lettura di Hemingway, che attraversava spesso place de la Contrescarpe e ne scrive nelle sue pagine parigine.

Ai tempi di cui parliamo, comunque, place de la Contrescarpe e rue
Mouffetard non erano ancora diventate mete di attrazione turistica. I
luoghi conservavano, come l'intera zona, i segni di un'antica povertà, e la confessione che il poeta fece a mezza bocca, di voler diventare un piccolo borghese del quartiere, va interpretata, credo, come un suo definitivo segno di resa.

In ogni caso era troppo tardi per diventare un borghese, o

qualunque altra cosa. L'agonia di Verlaine fu molto dolorosa. Appena
si diffuse la notizia della sua morte, avvenuta [p. 188] alle 19,30 dell'8 gennaio 1896, il minuscolo alloggio cominciò a riempirsi di visitatori. Maurice Barrès arrivò per primo. Seguirono Catulle Mendès
e il conte di Montesquiou (al quale Proust si ispirerà per il suo barone de Charlus), che era accompagnato dal suo segretario de Yturri; poi Huys-mans e la scrittrice Rachilde. All'una del mattino c'era ancora gente che arrivava, noti e ignoti s'incrociavano bisbigliando sulle anguste e ripide scale.

Ci fu anche un risvolto grottesco che a Verlaine forse non sarebbe dispiaciuto. I visitatori si raccoglievano qualche istante in silenzio davanti alla salma, quindi passavano nella stanza contigua, dove si stavano organizzando i funerali. Nella camera da letto rimase
a un certo punto solo il segretario di Montesquiou che, con gesto sbadato, prese una delle arance dal caminetto, la sbucciò e cominciò
a mangiarla, dopo aver gettato le bucce sotto il letto. Lo cacciarono due donne, sopraggiunte per vestire la salma.

I funerali furono molto affollati. La bara discese sotto la neve il boulevard Saint-Michel, principale arteria del Quartier latin; al momento dell'interramento ci furono molti discorsi, alcuni goffi. Sul Journal, il giorno successivo, Catulle Mendès scrisse sobriamente: "Il fut un très grand poète et un homme très malheureux". Aveva ragione: un grande poeta, un uomo molto infelice.[p. 189]

Xiii: Aiuto, all'assassino!

Poco lontano da Pigalle, poco lontano da quella piazza il cui nome è diventato sinonimo di licenziosità e sfrenatezza erotica (e che ricorda, invece, un celebre scultore del secolo Xviii), c'è, sulle pendici di Montmartre, una strada che si chiama rue Chaptal. il numero 20 bis corrisponde a un breve vicolo cieco il cui fondo è chiuso da una sala teatrale. Al curioso e al visitatore può accadere di trovarla adibita agli usi più disparati, anche se negli ultimi anni è stata impiegata, in prevalenza, come "sala prove" da varie compagnie.

Eppure non si tratta d'una sala qualunque, anzi quell'ambiente non
grande, architettonicamente movimentato, è stato un punto di

riferimento fondamentale della drammaturgia europea perché è lì che,
nel 1896, aprì i battenti un teatro il cui nome era destinato a connotare un genere e anzi a diventare addirittura un aggettivo: il Grand-Guignol. se oggi alcuni cronisti possono scrivere, spesso con disinvoltura estrema, di essersi trovati davanti a uno spettacolo "da Grand-Guignol", è perché lì, al 20 bis di rue Chaptal, la scena francese celebrò, per conto dell'Europa, i fasti dell'orrore e della follia.

Il luogo del resto è di per sé fortemente evocativo, perché in quel vicolo cieco sorgeva un convento giansenista distrutto quasi interamente durante la Rivoluzione. S'era salvata la cappella che, sconsacrata, era diventata in seguito l'atelier del pittore Georges Rochegrosse (1859-1938), un altro di quei carnali pompier che prediligevano le [p. 190] raffigurazioni di schiave recline sotto il tallone di un qualche conquistatore, nelle quali si cercava di mascherare con un'ambientazione classicheggiante la sostanziale sensualità del soggetto. I titoli: La fine di Babilonia, La pazzia di re Nabucodonosor, Salomé che danza davanti a re Erode eccetera.

Il paradosso del Grand-Guignol è di essere ormai impiegato molto più come termine metaforico che non in riferimento ai testi che vennero messi in scena e, insieme ai testi, agli effetti che quelle rappresentazioni produssero, alla funzione che svolsero, ai desideri che esaudirono.

René Berton, medico nonché autore del Guignol, scrisse:

"Fra tutti i teatri parigini il Grand-Guignol è forse quello dove si respira maggiormente quella specie di atmosfera che si è convenuto
di chiamare "atmosfera teatrale". Lo spettatore che per la prima volta entra nella saletta di rue Chaptal è colto fin dall'ingresso da un vago senso d'inquietudine. E' strana questa lunga sala con i suoi muri ricoperti da tappezzerie scure, i suoi legni severi, quelle due porte misteriose e sempre chiuse ai lati della scena e quei due angeli inaspettati che sorridono enigmaticamente dall'alto del soffitto. E quando lo spettatore è comodamente seduto sulla sua poltrona, quando si sono uditi i tre colpi dietro il sipario, ecco che d'improvviso tutte le luci si spengono nella sala. E' allora, nei pochi istanti che precedono l'aprirsi del sipario, il momento del gran brivido... nel mezzo di questa improvvisa oscurità nella quale il pallore dei volti forma macchie biancastre come di spettri, in questo silenzio impressionante violato a volte da scoppi di risa

nervose di qualche signora... L'aria imbevuta d'angoscia pesa orrendamente sulle fronti madide. Tutte le grida di dolore, gli urli di terrore, i rantoli d'agonia che così spesso si sono uditi su questa scena, sembrano uscire dallo spessore stesso dei muri..."

Il Guignol rappresentò l'applicazione esasperata, estremistica e - come spesso accade agli esasperati e agli estremisti - talvolta caricaturale dei dettami del naturalismo. E' un fatto che la ricerca degli "effetti speciali" nelle sue messe in scena raggiunse spesso i vertici che la tecnologia teatrale dell'epoca consentiva. Nel 1962, quando tutte le attrezzature vennero inventariate per essere vendute all'asta, si trovarono nei magazzini sarcofaghi di varia [p. 191] grandezza, ghigliottine, pistole di ogni tipo, fruste, pugnali a lama mobile e fissa, numerosi apparecchi di tortura, grande abbondanza di quelle "perette" di gomma che, riempite di emoglobina numero 2 (una tintura color rosso vivo), servivano a far sgorgare fiumi di sangue ovunque occorresse.

Camillo Antona Traversi nella sua Histoire du Grand-Guignol (Paris, 1933) osservò che tra tutti gli attori di quel teatro la più dotata e la più celebre fu senza dubbio la signorina Maxa:

"Creatura stupenda, dai grandi occhi incantatori, dai tratti fini, è riuscita a darsi sulla scena di rue Chaptal una maschera tragica, il bel volto tormentato dagli orrori da lei vissuti con tanta bravura. La sua più grande forza è l'arte con la quale ha "saputo morire". Nella sua carriera di principessa dell'orrore la fatale circostanza le è capitata all'incirca tremila volte, in sessanta modi diversi. L'acqua, il fuoco, il ferro, la corda, lo strangolamento, lo sventramento, la decapitazione, il palo, il soffocamento: tutti i cammini che recano al fatale trapasso, la signorina Maxa li ha percorsi. Così le è capitato, per duecento sere di fila, di decomporsi in scena. L'operazione durava due buoni minuti durante i quali la fanciulla si trasformava lentamente in un cadavere ripugnante. Naturalmente "il lavoro" era accompagnato da una lunga serie di quei famosi "urli di gola" di cui la signorina Maxa conservava il segreto e l'esclusiva."

Se la signorina Maxa meritò, ancorché a caro prezzo, il titolo di

"Sarah Bernhardt di rue Chaptal", André de Lorde (1871-1942), il più
prolifico autore di testi per il Grand-Guignol, ebbe dallo storico Albert Sorel quello non meno onorifico di "Principe del terrore". Lorde (scomparso anche lui nel gorgo, nessuno se ne ricorda più) era,
nelle descrizioni dei contemporanei, un omino pingue, soffice, dai movimenti aggraziati, ben rasato, incarnato roseo, sguardo vivo dietro le lenti montate in oro. Ma quell'aspetto di agiato borghese dissimulava un uomo capace come pochi altri di dispensare "le delizie
della paura".

E, a proposito della paura, Georges Courteline aveva già scritto: "E'
singolare che con un unico termine si esprima la paura della morte, la paura della sofferenza, del ridicolo, [p. 192] di essere ingannati, oppure la paura dei topi: sentimenti diversi ed estranei". Di che tipo di paura si trattò nel caso di Lorde? Una volta Alfred Binet (1857-1911), che fu direttore del laboratorio di psicologia della Sorbona nonché autore del Guignol, disse che in Lorde era rimasto come un angolino d'infanzia: "C'è in lui un fanciullo che ha paura". Si tratta di un'opinione della quale bisogna tenere molto conto, perché Binet fu uno psicologo sperimentale, introdusse una scala di misurazione dell'intelligenza che divenne il prototipo dei test mentali, ma fu soprattutto l'autore di uno studio (Le alterazioni della personalità) che per anni Pirandello tenne come libro da comodino, citandolo spesso e ispirandovisi per i tanti "matti" e "doppi" che popolano le sue commedie.

"Mio padre" confidò una volta Lorde "era un medico e io ero dominato dalla curiosità incontenibile di sapere quel che accadeva nel suo studio. Egli voleva spegnere in me qualsiasi motivo di paura e mi portava con sé a constatare i decessi. Io non entravo nella camera mortuaria, ma restavo nella stanza accanto, nella quale mi giungevano i pianti e le grida..." Divenuto adulto, Lorde continuò a provare un sentimento contrastante per la medicina e la scienza in generale: un misto di fascino e di sgomento, di attrazione e di repulsione per le patologie umane sia fisiche sia, soprattutto, mentali.

Per queste ragioni, così profondamente radicate nella sua biografia, egli riteneva che il pubblico non poteva non sentirsi attratto da opere nelle quali ritrovava un'eco dei suoi timori più segreti. Era vero? Personalmente ne dubito. Credo che al Guignol la

gente andasse più che altro per capriccio, per stravaganza, per provare un brivido fittizio, per incanaglirsi senza rischio allo spettacolo delle sventure altrui. Uno spirito analogo a quello che spingeva le belle dame della borghesia a chiedere ai loro amanti di essere condotte per "un attimo" a visitare un asilo di alienati o, estremo confine della trasgressione, "una di quelle case".

[p. 193] La stessa mistura di fascino e di sgomento che tanti autori del Grand-Guignol provarono nei confronti delle patologie umane, soprattutto psichiche, la provarono altri autori nei confronti della scienza e della tecnologia. E le due cose, a ben pensarci, procedono di pari passo. Già alcuni anni prima, Maupassant aveva preso atto della crescente incompatibilità tra la cultura positivista, basata sulla scienza, e la dimensione visionaria e magica del romanticismo: "Ormai tutto può essere spiegato. La scienza" aveva affermato "di giorno in giorno fa retrocedere i limiti del meraviglioso". In realtà questo procedimento di rimozione era molto più contraddittorio, il bisogno di "fantastico" non stava scomparendo, bisognava però ridursi a cercarlo in luoghi nuovi e fino a quel momento inesplorati. Le fate, i maghi, le visioni notturne, i timori suscitati da fenomeni naturali inesplicabili lentamente si dissolvono. Al loro posto subentrano, sinistri e terrificanti, gli incubi suscitati dalla vita di ogni giorno, dalla quotidiana normalità cittadina, dalle stesse novità della tecnica. Lo storico Albert Sorel, a proposito di Lorde, aveva scritto: "Si dice che la scienza abbia distrutto la paura, distruggendo la superstizione. La scienza non ha distrutto niente: la superstizione ha semplicemente cambiato aspetto ed è diventata scientifica...".

Incertezza e paura dunque rimangono; il loro campo di applicazione però si sposta, e dall'esterno, dall'ambiente, dal luogo, dall'ora, va a collocarsi all'interno dell'individuo, nella sua mente, in quel complicato coacervo che si scopre essere la sua psiche. Oppure si estende a quelle stesse novità della tecnologia che sembravano essere nate per sconfiggere ogni ragione di paura. Uno dei risultati di questo processo sono le oscure fantasie che il simbolismo scova nella quotidianità, come ho cercato di raccontare nel V capitolo di questo libro.

Un grande successo di Lorde (e di Charles Foley) fu per esempio Au
téléphone (Al telefono), in cui si mette in scena la storia di un uomo che, richiamato a Parigi da affari urgenti, [p. 194] deve lasciare la casa delle vacanze, isolata in un bosco, dove si trovano la moglie, la cameriera e il figlioletto. Una volta giunto in città, riceve una telefonata dalla moglie terrorizzata che gli dice di aver udito dei rumori sospetti. Il seguito della vicenda è la "radiocronaca" che la donna fa al telefono dell'ingresso in casa dei ladri e del loro graduale avvicinarsi. Il marito non può che ascoltare impotente, col cuore in gola (proprio come gli spettatori). A un tratto le parole della donna s'interrompono, si odono alcune grida strozzate, poi più nulla. L'uomo impazzisce.

Au téléphone, uno dei primi terrorizzanti spettacoli ispirati a una novità della tecnica, fu tra i maggiori successi del Grand-Guignol e non solo in Francia. In Italia il più celebre interprete del testo di Lorde e Foley fu il grande attore Ermete Zacconi, re del naturalismo.

Esiste una serie di fotografie che ritraggono Zacconi mentre si produce in una magistrale serie di "smorfie" ascoltando al telefono il terrificante racconto della moglie in balia dei suoi assassini.

Un altro strepitoso successo di Lorde fu Le système du docteur Goudron et du professeur Plume (Il sistema del dottor Catrame e del
professor Piuma), tratto dal racconto omonimo di Edgar Allan Poe: due
giornalisti, in visita a un manicomio, si intrattengono col più pericoloso dei ricoverati che si fa passare per il direttore. Scoppia un temporale e i pazzi, lasciata la tranquillità simulata, si abbandonano alle loro ossessioni e tentano di uccidere i due estranei. Gli infermieri riescono in extremis, e a stento, a salvarli. Un rivolo di sangue che scorre sotto una porta fa scoprire l'atroce fine del vero direttore, il cui cadavere viene ritrovato orrendamente mutilato.

Anche un moderno (allora) mezzo di comunicazione come il treno è
stato più volte al centro di drammi del Grand-Guignol. ne La nuit rouge (La notte rossa), sempre di Lorde e Foley, si racconta di un deviatore che riceve, sul luogo di lavoro, la visita della fidanzata con la quale sta per sposarsi. Quando lei decide di rincasare, sola nella notte, l'uomo vorrebbe accompagnarla per proteggerla da brutti

incontri ma [p. 195] non può perché sta per sopraggiungere un treno.
Poco dopo, i suoi timori si avverano: la fidanzata viene aggredita nel buio e comincia a invocare aiuto. Il pover'uomo vorrebbe accorrere ma non può, perché già s'annuncia il treno col suo rombo in
rapido avvicinamento. Tragicamente diviso tra amore e dovere, l'uomo
sceglie quest'ultimo: si getta sulla leva dello scambio, sconvolto dal dolore a dalla follia. I viaggiatori sono salvi, la giovane donna è morta.

La verosimiglianza degli allestimenti, in particolare quelli ferroviari, era di tale livello che André Antoine, scrivendo su "L'Information" (10 ottobre 1921) a proposito di Rapide n' 13 (Il rapido numero 13), disse fra l'altro:

"Ciò che si deve lodare vivamente è la stupefacente messa in scena: i treni passano sferragliando dietro i vetri della cabina; i segnali luminosi, i richiami lontani e il tuono della catastrofe sono di un realismo che attanaglia lo spettatore."

Alla fine del secolo Xx, dopo tanto horror cinematografico e televisivo, noi siamo ovviamente spettatori molto più disincantati. Ma gli allestimenti del Grand-Guignol, il loro sforzo per catturare lo spettatore, restano comunque all'origine dei moderni "effetti speciali" studiati per creare suspense. Il teatro prima, il cinema poi hanno aggiornato in questo modo un bisogno vecchio quanto il mondo. Come scrisse lo stesso Antoine:

"Da quando gli spettatori si riunirono davanti ai primi palcoscenici, si sono sempre emozionati al contatto dell'ignoto e del mistero; dalle origini il teatro di tutti i popoli ne ha subito l'ossessione. La scena antica risuona ancora dei gridi delle Eumenidi..."

Il Grand-Guignol fu anche un teatro politico? Lo fu, anche se in modo non sempre consapevole. Fu politico nel senso che riuscì a rappresentare, talvolta malgré soi, le difficoltà e le ansie di anni che, come ho già detto, solo per pigrizia continuiamo a chiamare "Belle époque". Loro, gli uomini e le donne che vissero gli anni tra la fine dell'Ottocento e la prima guerra mondiale, la pensavano in ben altra maniera. Come affermò Lorde:

[p. 196] "Se si volesse caratterizzare lo stato d'animo della nostra epoca basterebbe una parola: l'inquietudine. Questa inquietudine si mostra in ogni avvenimento. Che lo confessiamo o no,

un'oscura angoscia attanaglia la maggior parte dei nostri contemporanei... Questo secolo febbrile non ha conosciuto la gioia di
vivere; ha visto invece fin dal suo inizio farsi più grande una minaccia ogni giorno più precisa..."

Il Grand-Guignol fu uno degli "strumenti" attraverso i quali inquietudini e minacce affiorarono alla coscienza e vennero messi sotto gli occhi di chiunque volesse prenderne atto. In quel genere di
teatro c'è senza dubbio una parte di orrore fine a se stesso, come il costume dell'epoca (e gli interessi di botteghino) imponevano. Vengono però rappresentate anche crudeltà e disavventure che sono
altrettante bocche di cratere attraverso le quali è possibile intravedere il disordinato tumulto di sentimenti nascosti: l'ansia per il futuro, la paura delle malattie, lo sgomento di fronte alla follia, il timore per i disordini sociali e via dicendo.

Nel dramma Une leçon à la Salpêtrière (Una lezione alla Salpêtrière), per esempio, l'autore immagina che un assistente del primario conficchi un elettrodo nel cervello di una ricoverata, rendendola paralitica, più per gesto sadico che per un qualunque scopo scientifico. C'è, esplicita, la consapevolezza di come negli istituti di medicina i pazienti siano ridotti al rango di cavie da esperimento; torna, con molta forza, la convinzione che sono numerose
nella società moderna le distorsioni da abolire o correggere, ma nel testo serpeggia anche una sorta di accusa, muta e insistente, che il gesto vendicativo della paziente (lancia del vetriolo in faccia al suo aguzzino) non basta a cancellare dalla mente dello spettatore.

Quando parliamo degli aspetti "politici" del Grand-Guignol non dobbiamo, tuttavia, esagerare. Sarebbe fuori luogo, per esempio, aspettarsi una coerenza di testi e di allestimenti tale da farci dire che si trattò di un teatro "di sinistra". In realtà, visto in termini destra-sinistra, il [p. 197] Grand-Guignol fu semmai neutro. Non neutrale, neutro. Nel senso che sulla scena di rue Chaptal vennero rappresentate le inquietudini di un'epoca, a prescindere dal significato che avrebbero potuto assumere in un'ottica politica tradizionale. Faccio due esempi.

In La cage (La gabbia), di Lucien Descaves, una famiglia di borghesi caduti in miseria decide di procurarsi la morte per asfissia. Durante la lunga agonia, che corrisponde alla durata reale del dramma, i due figli, Maddalena e Alberto, tentano di dare un

significato più ampio al loro gesto e immaginano un suicidio collettivo di tutti i poveri e gli sfruttati: "La miseria" dicono "incapace di ribellarsi, accumuli almeno le sue vittime sulla soglia dei malfattori responsabili e li denunci". E' il primo scatto dell'immaginazione, quello che permette di passare da una condizione
di sconfitta familiare all'utopia di un grande sacrificio collettivo. A questo passaggio ne segue, poco dopo, un secondo, decisivo: l'esercizio della violenza non su se stessi ma sugli oppressori. Mentre i genitori soccombono, Maddalena e Alberto spalancano la finestra sottraendosi alla rassegnazione: "I nostri genitori" dice uno di loro "sono morti dove il primo sforzo li condannava a morire, sulla breccia della proprietà. Spetta a noi allargare questa breccia, quelli che verranno dopo daranno l'assalto".

Siamo, come si vede, quasi in un quadro da realismo socialista dei
momenti peggiori. Un esempio di segno opposto può invece essere considerato Sabotage (Sabotaggio) di Charles Hellem e Pol D'Estoc. un
operaio sindacalizzato della compagnia di elettricità riesce ad organizzare uno sciopero della sua categoria. La luce s'interrompe proprio nel momento in cui un medico, chiamato d'urgenza, sta eseguendo un intervento sul figlio del protagonista che rischia di morire soffocato da un attacco di difterite. Quando l'operaio rincasa, annuncia esultante: "Lo sciopero è riuscito, abbiamo vinto!". Sua moglie in lacrime risponde: "Sì, ma hai ucciso tuo figlio".

[p. 198] Il Grand-Guignol ha avuto una certa fortuna anche in Italia, sulla quale non è il caso che mi soffermi in un libro dedicato a Parigi. Voglio però citare una piccola curiosità. Su questo teatro e sulla recitazione che i suoi testi imponevano agli attori, due dei nostri maggiori critici d'inizio secolo si sono espressi in termini opposti. Il primo, Silvio D'Amico, ha scritto a proposito di Alfredo Sainati che, insieme a sua moglie Bella Starace,
fu uno dei massimi interpreti di Guignol:

"Questo infelice, costretto tutte le sere a parlare imbrogliando le sillabe, a stralunare gli occhi, a tossire (quanto tossisce!), a camminare sempre di sbieco, a dar saggio di tutti i tic immaginabili se non a farsi cavare gli occhi, questo attore che non può abbandonarsi mai perché deve contraffare sempre un essere così

diverso da lui (lui è, immaginiamo, un uomo normale), finisce per produrre in noi un'oppressione che alla lunga non si sopporta."
Di tutt'altro parere Antonio Gramsci che, quando era critico teatrale dell'"Avanti!", scrisse (aprile 1916):
"Alfredo Sainati e Bella Starace sono maestri nel raggiungere gli effetti che si propongono di conseguire. La materia bruta, il tritume del fatto di cronaca, si organizzano nella elasticità della loro personalità artistica che sa atteggiarsi nei modi più truci, più sanguinosamente suggestivi..."
Di che cosa morì il Grand-Guignol? Di tante cose, ma prevalentemente di due. Morì soprattutto perché il cinema, con i suoi
effetti tanto superiori dal punto di vista spettacolare, ebbe il sopravvento, e morì perché dopo la carneficina della prima guerra mondiale l'emoglobina numero 2 non spaventava più nessuno. Come aveva
predetto Albert Sorel nel 1908, "La vie sera réellement l'hallucination vraie". Sarà la vita, la vera allucinazione.[p. 199]

Xiv: La bellezza e il potere

Sono pochi, credo, i visitatori che, giunti a Parigi, non sentano il bisogno, in qualche caso il dovere, di metter piede al museo del Louvre, che è "grande" non solo perché racchiude un'immensa concentrazione di ingegno e di bellezza, ma anche per il modo in cui
le opere d'arte sono esposte, per la loro storia, per le circostanze talvolta straordinarie che le hanno portate dove si trovano e, last but not least, come dicono gli inglesi, per le vicende stesse degli edifici che ne fanno parte.
Tra le migliaia di istituzioni analoghe che ci sono al mondo, due o tre simboleggiano al massimo grado l'idea museale: i Vaticani a Roma,
gli Uffizi a Firenze e, appunto, il Louvre a Parigi. C'è Berlino, c'è Londra, c'è Pietroburgo, c'è Madrid, c'è New York, ci sono le nuove, strepitose gallerie e collezioni d'arte della California, con le bianche architetture solari contro l'oceano, le palme e il blu del cielo, lo so. Rimango però dell'opinione che Roma, Firenze e Parigi sono quanto di meglio sia stato possibile mettere insieme, al punto che l'idea stessa di museo s'è impregnata di quegli edifici e dei loro nomi.
In queste pagine racconterò come nacque il progetto del Louvre, soprattutto ad opera di chi, e come quel palazzo che era stato, a

partire dalla fine del Xii secolo, residenza del sovrano e anche fortezza, prigione e sede del tesoro reale, diventò quello che attualmente è, vale a dire un museo cioè un luogo che, secondo la moderna definizione, [p. 200] è "un contenitore di opere d'arte" esposte alla vista del pubblico.

Lasciando da parte la Grecia e Roma antica, dove tutto è stato inventato, compresi i musei, l'idea di una raccolta d'arte non privata ha una data e un luogo di nascita: Roma, Natale 1471. Fu un papa, Sisto Iv, che donando al popolo della città le opere d'arte raccolte in Campidoglio aprì l'epoca delle collezioni pubbliche. Quanto al Louvre, c'è alle sue origini un personaggio ingiustamente dimenticato: Dominique Vivant Denon. fino a pochi anni fa, fino cioè alla costruzione nella Cour Napoléon delle piramidi di cristallo volute da Mitterrand, l'ingresso al museo si faceva appunto attraverso l'arco del "Pavillon Denon" la cui iscrizione dedicatoria è tuttora leggibile.

Chi era dunque Denon? Uno dei pochi che di recente si è occupato di lui, lo scrittore Philippe Sollers, così ce lo presenta: "Seppe attraversare tutti i regimi. Luigi Xv, Luigi Xvi, la Rivoluzione, il Terrore, il Direttorio, il Consolato, l'Impero, la Restaurazione. Senza perdervi la testa". Infatti Denon finì tranquillamente la sua vita a Parigi, nella sua casa al numero 5 di quai Voltaire e, dopo morto, ebbe una bella tomba, completa di statua, al Père Lachaise.

Nel corso della sua esistenza, piuttosto lunga (settantotto anni, dal 1747 al 1825), conobbe tutti quelli che contavano al suo tempo: i re e le regine, i cardinali e i generali, Federico di Prussia e Caterina di Russia, Pio Vii e Robespierre, Joséphine e Napoleone, Diderot, Voltaire, Stendhal. a ventidue anni faceva già il suo ingresso alla corte di Luigi Xv, precoce e folgorante inizio di cortigiano, assai bienaimé dalle dame di corte, conservatore del cabinet des médailles della Pompadour.

Ma Vivant Denon non fu solamente questo, altrimenti oggi nessuno avrebbe molta voglia di occuparsene. Nel 1777, a trent'anni, aveva scritto un racconto giustamente considerato un capolavoro dell'arte e dello spirito del secolo.

[p. 201] Di questo racconto, che ha per titolo Point de Lendemain (Senza domani), parla Milan Kundera in uno dei suoi ultimi romanzi,
La lentezza.
"Un gentiluomo di vent'anni si trova una sera a teatro. Nel palco accanto al suo scorge una signora (il racconto ci dà soltanto la prima lettera del suo nome: Madame de T'); è un'amica della contessa
di cui il cavaliere è l'amante. Madame de T' gli chiede di accompagnarla dopo lo spettacolo. Stupefatto e confuso da un comportamento così risoluto, tanto più che conosce il favorito di Madame de T...', il cavaliere, senza rendersi conto di quel che gli accade, si ritrova seduto in carrozza al fianco della bella signora. Dopo un ameno e piacevole viaggio, la carrozza si ferma davanti alla
scalinata di un castello di campagna, dove i due vengono accolti gelidamente dal marito di Madame de T'. La cena a tre si svolge in un'atmosfera silenziosa e lugubre, poi il marito chiede il permesso di ritirarsi e li lascia soli.
E qui inizia la loro notte: una notte che ha la struttura di un trittico, di un percorso in tre tappe: prima passeggiano nel parco, poi fanno l'amore in un casinetto, infine si amano in un boudoir segreto del castello. All'alba si separano. Il cavaliere, incapace di ritrovare la propria camera nel dedalo dei corridoi, ritorna nel parco e qui, con sua grande meraviglia, incontra quello stesso marchese che sa essere l'amante di Madame de T'. Il marchese, che è
appena giunto al castello, lo saluta allegramente e gli svela il motivo del misterioso invito: Madame de T' aveva bisogno di qualcuno
che le servisse da paravento e stornasse da lui i sospetti del marito. Il marchese si rallegra che l'inganno abbia funzionato e ride del cavaliere, costretto a interpretare il ridicolissimo ruolo di falso amante. Stremato dalla notte d'amore, il cavaliere riparte per Parigi con la carrozza che il marchese riconoscente mette a sua disposizione." (*)
Questo gioiello (che Balzac si premurò di riportare nel suo giovanile Physiologie du mariage, Fisiologia del matrimonio) fu dunque pubblicato per la prima volta a Parigi nel giugno 1777. Anonimo. Invece del nome dell'autore il frontespizio recava la sigla M'd'g'o'd'r' nella quale non è poi difficile, sapendolo, rintracciare le iniziali delle seguenti parole: Monsieur Denon Gentilhomme

Ordinaire du [p. 202] Roi (gentiluomo ordinario del re). Solo molto più tardi, il racconto verrà attribuito in modo definitivo allo scrittore. Dopo la prima, ci furono varie altre edizioni tra le quali, alla fine dello stesso secolo, una decisamente pornografica, forse di mano dello stesso Denon. titolo: La nuit merveilleuse ou le non-plus-ultra du plaisir (La notte meravigliosa o il non-plus-ultra del piacere). Tutto ciò che nel racconto originale è intravisto, seminascosto, lasciato ad allusioni velate quando non alla fantasia, nella versione hard viene messo brutalmente sotto gli occhi del lettore. Perché si capisca meglio di che cosa sto parlando, propongo tre brevi brani, il primo tratto dall'edizione giovanile, i due successivi da quella pornografica.

"Nell'entrare avemmo un fremito. Era un santuario, quello dell'Amore. Egli si impossessò di noi: le nostre ginocchia si piegarono; le nostre deboli braccia si allacciarono e, non riuscendo a sorreggerci, andammo a cadere su un divano che occupava una parte
del tempio. La luna tramontava, e presto il suo ultimo raggio si portò via il velo di un pudore che credo diventasse importuno. Tutto
si confuse nelle tenebre. La mano che voleva respingermi sentiva battere il mio cuore. Lei, che voleva fuggirmi, ricadeva ancora più intenerita..."

Ed ecco gli altri due brani:

"Con le gonne sollevate fino al di sopra delle anche, la signora di Terville s'era seduta su di me: il contatto ravvicinato delle sue morbide rotondità assecondava a meraviglia l'energica azione dello strumento del nostro piacere..."

Oppure:

"Una delle mie mani, risalita lungo la coscia, accarezzava dolcemente la base del promontorio che coronava il santuario dell'amore mentre l'altra continuava ad errare sulle due poppe solleticando alternativamente i loro sfacciati bottoncini..."

Eccetera.

Là dove c'erano mezze luci, ombre, inespressi rinvii, la versione pornografica illumina senza reticenze, in primo piano, in modo così sfrontato che proporrei le differenti [p. 203] versioni come possibile risposta alla ricorrente domanda di quale sia la differenza tra pornografia ed erotismo e di che cosa distingua la prima dal secondo.

Ma la diversità fondamentale tra le due versioni del racconto non è

nemmeno questa. La versione hard ha la precisa finalità di riferire gli abbracci, anzi i coiti, dei protagonisti: in ciò e non in altro consiste l'azione e il suo significato. La versione originale ha invece il merito di sfumare ogni giudizio morale e il significato del racconto con un velo di impalpabile leggerezza. Un'atmosfera che si estende, come ha scritto la storica della letteratura Daria Galateria, "al movimento stesso del tempo, sgranato in sospesi interludi, irriducibili come sogni".

Torno al Louvre perché il discorso rischierebbe di farsi lungo e noi siamo qui per parlare del museo. All'ingresso della Galleria d'Apollo, il visitatore può leggere un'iscrizione: "Il Museo del Louvre, fondato il 16 settembre 1792 con decreto dell'Assemblea legislativa, è stato inaugurato il 10 agosto 1793 in esecuzione di un decreto emanato dalla Convenzione nazionale". Stando a queste parole,
dunque, il museo sarebbe uno dei tanti frutti della Rivoluzione. Il che non è interamente vero. Sono autentiche le date, ovviamente, ma
non lo spirito, per dir così, dei fatti. La verità è che il Louvre come museo, nel senso moderno del termine, venne concepito un po'
prima, sotto il regno di Luigi Xvi, e completato un po' dopo, cioè sotto Napoleone.

Ancora prima di Luigi Xvi, il sovrano destinato a lasciare la testa sotto la ghigliottina, una parte delle collezioni reali era stata esposta al Palais du Luxembourg (siamo intorno alla metà del secolo)
e un decreto aveva stabilito che il pubblico vi avesse accesso gratuito due giorni alla settimana. Si trattava dell'embrione, ancora povero di forma, di un'idea di museo e anche d'un rimedio parziale all'insensata dispersione delle collezioni reali, di cui i redattori dell'Encyclopédie reclamavano con giusta insistenza la riunificazione. Il conte d'Angiviller, che era [p. 204] stato precettore del Delfino, venne incaricato di trovare loro una nuova collocazione dal suo ex allievo, che nel frattempo era diventato re col nome di Luigi Xvi. La scelta cadde sulla grande galleria del Louvre, edificio da più parti suggerito, le cui principali controindicazioni stavano però nel pessimo stato di conservazione dei
luoghi e, più ancora, nella difficoltà d'illuminare i quadri in modo appropriato, dato che sui due lati della galleria si aprivano ben

quarantasei finestre, con fastidiosi effetti di controluce. Si discusse a lungo di una possibile illuminazione "zenitale", cioè a picco, e si istituì, nel 1778, addirittura una commissione per studiare il problema. Gli scarsi fondi disponibili rendevano però difficili le soluzioni più razionali, che erano anche le più costose. Nel 1784 comunque, mentre si stava ancora studiando un progetto per
la più conveniente dislocazione delle opere, il conte d'Angiviller fece trasferire al Louvre i quadri esposti al Palais du Luxembourg. tre anni dopo, tutto fu pronto: rifatti i pavimenti, installate delle paratie antincendio, costruito un nuovo scalone d'accesso. Passano ancora due anni e il 14 luglio dell'89 ha inizio quel poderoso movimento che diventerà la Rivoluzione francese. La sistemazione del
Louvre viene relegata decisamente in secondo piano, ma non al punto
di impedire alla Convenzione d'inaugurare il museo alla data che l'iscrizione ricorda: 10 agosto 1793, primo ingresso del pubblico. Sette mesi prima Luigi Xvi, diventato il cittadino Luigi Capeto, era stato ghigliottinato in piazza.

L'apertura del Louvre, sommata al generale disordine del periodo, dette luogo a uno sgradevole fenomeno. Tenute in un primo tempo a
bada dal rigore rivoluzionario, vere e proprie folle di artisti cominciarono via via a installarsi nella nuova galleria, invadendo ogni spazio disponibile. Lo scrittore e giornalista Ludovic Vitet, così raccontò i fatti:

[p. 205] "Se appena appena sapevano tenere in mano una matita,
sceglievano un locale e ne prendevano possesso con moglie e figli. Gli allievi seguivano il maestro installandosi a loro volta. Nel volgere di pochi giorni, non c'era più un posto libero. Nel gran numero c'era anche qualche uomo d'ingegno, ma in nome dell'eguaglianza fece irruzione una massa ignorante e brutale per la quale il Louvre era solo un posto da prendere d'assalto."

Il conte d'Angiviller dovette ben presto rinunciare a completare il suo vasto progetto, data l'urgenza di riuscire a salvare la testa. Ci riuscì: morirà in esilio ad Altona nel 1809. Dunque, il Louvre che viene inaugurato dalla Convenzione resta un'idea compiuta solo a metà.

Passano gli anni, arrivano Termidoro e il Direttorio. Vivant Denon ha seguito Napoleone in Egitto. E' un abile disegnatore e ha raccolto
in album scene e impressioni di battaglia, di vita militare, di paesaggio, ma è soprattutto uno scrittore. Nel 1802 pubblica Le voyage dans la Basse et la Haute Egypte (Viaggio nel Basso e nell'Alto Egitto) che in pochi mesi ha venti edizioni e rivaleggia, nella lista diciamo dei best-seller, con Le génie du christianisme (Il genio del cristianesimo) di Chateaubriand. con il colpo di Stato del 18 brumaio, Napoleone diventa Primo Console ed è con un suo decreto che, il 28 brumaio dell'anno Xi (19 novembre 1802), Vivant Denon viene ufficialmente nominato direttore generale dei musei di Francia. Come nota Philippe Sollers, quella carica vale più ancora di quella di ministro: Denon "avrà sotto il suo controllo i pittori, gli scultori, gli incisori, gli arazzi (Gobelins, Aubisson), le porcellane (Sèvres)".

Qui comincia la grande avventura, la parte intellettualmente più intensa di una vita sempre movimentata: la costruzione di un museo
per il quale il nuovo direttore può attingere a due immensi giacimenti, le antiche collezioni reali da una parte e dall'altra tutte le centinaia di opere d'arte che Napoleone razzierà in Europa nel corso delle [p. 206] sue campagne. Gli ufficiali dell'armata napoleonica imparano presto a conoscere Denon; è lui che s'incarica
personalmente di scegliere i pezzi da trasportare a Parigi. Lo fa con tale impegno da meritarsi presto il nomignolo di "ufficiale giudiziario". La visione del mondo, potremmo dire la filosofia, che sovrintende a questa razzia è molto semplice: la Francia, considerata
la superiorità dei suoi Lumi e dei suoi artisti, è l'unico paese al mondo in grado di dare un rifugio a questi capolavori che ovunque altrove sarebbero esposti a mille rischi.

Quando, dopo la disfatta di Napoleone, i prussiani cominceranno a
riprendersi le opere d'arte che gli erano state sottratte, Denon esclamerà con il più grande disprezzo: "Che se le prendano pure, non
hanno nemmeno gli occhi per guardarle. La Francia proverà sempre, con
la sua superiorità nelle arti, che questi capolavori stavano molto

meglio qui che altrove". La Francia è uno dei paesi al mondo dove maggiore è la considerazione che si ha verso la letteratura, l'arte, ogni espressione dell'ingegno. Napoleone compiva quelle razzie per dar lustro al suo impero, Denon rivestiva quegli atti di banditismo di una forma sottile di orgoglio intellettuale. La visione sia dell'uno che dell'altro cozzava comunque con quel principio generale
della convivenza che considera una violazione dei diritti fondamentali di un popolo la sottrazione del suo patrimonio culturale.

Curiosamente, ho ritrovato in una frase di Proust un'eco appena più
sfumata dell'orgoglio intellettuale e patriottico di Denon: "La véritable terre inesthétique" scrisse Proust, alla fine del secolo che Napoleone aveva aperto, "n'est pas celle que l'art n'ensemença pas, mais celle qui, couverte de chefs-d'oeuvre, ne sait ni les aimer, ni même les conserver": la vera terra dei barbari non è quella
che non ha mai conosciuto l'arte, ma quella che, disseminata di capolavori, non sa né apprezzarli né conservarli. Ho sempre sospettato che la terra ridiventata barbara alla quale Proust si riferisce (concezione non lontana da quella di Stendhal) [p. 207] fosse l'Italia, che del resto era anche il paese dal quale proveniva la maggior parte dei capolavori razziati da "quel grande spaccalegna
dell'Europa che si chiamava Napoleone" (come lo definì Victor Hugo).

I "prelevamenti" cominciarono fin dalla prima campagna d'Italia. Il
generale Bonaparte, ventottenne, scriveva dal quartier generale di Piacenza (9 maggio 1796): "Vi mando venti quadri dei maggiori maestri, del Correggio e di Michelangelo...". L'anno dopo, in novembre, lasciando Milano per presiedere la delegazione francese al
congresso di Rastadt, manda al Direttorio un messaggio dove fra l'altro scrive: "Inviati a Parigi tutti i capolavori di Michelangelo, del Guercino, del Tiziano, di Paolo Veronese, del Correggio, dell'Albani, dei Carracci, di Raffaello, di Leonardo da Vinci ecc'".

Uno dei compiti ai quali Denon immediatamente si applica è quello di liberare gli spazi del Louvre dalla folla di artisti o sedicenti tali che, come si è visto, li avevano occupati facendovi di tutto,

compresa la cottura delle vivande (per tacere del resto). Restituito il palazzo alla sua dignità, Napoleone in persona ordina che il pubblico possa accedervi liberamente. Si stabiliscono due giorni alla settimana, il sabato e la domenica, e un orario: dalle quattordici alle sedici. La razzia delle opere è servita per dare prestigio all'Impero. Il libero accesso al museo risponde all'altra esigenza che Napoleone sente profondamente: elevare il livello culturale delle
masse, contribuire alla formazione "civica e morale" dei suoi sudditi. L'imperatore è il primo leader a capire che l'arte può svolgere una primaria funzione politica e di propaganda. Chiede che i
parigini e i francesi vengano a contatto con la bellezza perché intuisce che le luminose sensazioni suscitate si rifletteranno almeno in parte sulla propria persona. Fa anche di più: ogni volta che commissiona - e capita spesso - alla sua sterminata corte di pittori un qualche soggetto da dipingere, è sempre molto attento a che il tema e la stessa scena scelta [p. 208] dall'artista svolgano un efficace ruolo di "pubbliche relazioni". Del resto che lo scopo di Napoleone nel sostenere in quel modo le arti fosse anche politico, era chiaro a molti. Quando l'astro dell'imperatore declinerà, Wellington, il vincitore di Waterloo, pensando di smantellare le collezioni del Louvre, scriverà: "Fino a quando queste opere resteranno, non potranno che tenere viva nella nazione francese la memoria delle sue conquiste, alimentandone lo spirito militare e la vanità".

Il lavoro di Denon, ed è soprattutto questa la sua modernità, consiste nell'organizzare lo spazio del Louvre secondo una suddivisione per genere, estetica e storica. Non si tratta di appendere al muro dei quadri come che sia o di collocare delle statue
sui loro piedistalli. Si tratta, invece, di dare un ordine tale alle opere che il visitatore, guardandole una dopo l'altra, ne tragga l'idea di un itinerario, se non di uno sviluppo, estetico o biografico. Denon organizza, fra l'altro, le varie sale per temi o per scuole: così, per esempio, la Trasfigurazione di Raffaello diventa il centro di un'esposizione tutta italiana; e accanto alle italiane, ci saranno poi le sale di scuola francese, tedesca, fiamminga. L'entità delle opere razziate in tutta Europa è imponente:
né i nazisti né i sovietici saranno capaci di fare altrettanto.

Philippe Sollers ha calcolato che nel solo biennio 1806-07 vengono "prelevate" in Prussia 278 tele, più avori, bronzi, busti, oggetti d'arte indiana e cinese, sculture in legno, incisioni, disegni, medaglie, 400 volumi, pezzi di origine greca, romana, egizia. Inoltre
250 quadri sono sottratti alla galleria viennese del Belvedere.

In tal modo ognuno potrà partecipare a "un corso storico di arte della pittura senza nemmeno accorgersene". Frase questa che, messo da
parte ogni cinismo, evidenzia la nuova funzione che l'organizzazione
del Louvre affida ai musei: insegnare la storia di una civiltà senza farlo né pesare né vedere al visitatore. Denon va fiero della sua opera, anche se deve combattere con ogni sorta di avversità, [p. 209]
a cominciare dai generali che tendono a dirottare verso le loro dimore private parte della refurtiva. Non tutto quello che sceglie arriva fino al Louvre: ci sono pezzi che spariscono lungo il percorso, altri che bisogna fingere di perdere di vista. Particolarmente avida è Joséphine, moglie di Napoleone: lo zar di Russia Alessandro I le pagherà quasi un milione di franchi in cambio
di opere che l'imperatrice troverà il modo di fargli arrivare.

Denon, abile uomo di mondo passato di corte in corte, che pareva destinato a restare un gran dilettante nei vari campi in cui s'è provato - la letteratura, il disegno e la diplomazia - trova invece proprio nel Louvre ciò che sembra dare un senso e un peso all'intera
sua esistenza. In un discorso dedicato ai "Monumenti dell'antichità giunti dall'Italia", innalza la funzione della sua creatura, il Louvre, al più alto livello: "Collezione sorprendente, frutto di circostanze inaudite, risultato della perfezione di ogni arte in ogni secolo, questo monumento dei monumenti resta il più grande di tutti i
trofei innalzato alla più grande di tutte le glorie".

Anche Napoleone è contento del nuovo museo e del suo direttore. Il
15 agosto 1803 si reca a visitare le sale delle antichità alle sei del mattino. Riesce addirittura a far levare dal letto a quell'ora la pigra Joséphine, portandola con sé. Nel 1810 è al Louvre che sceglierà di sposare, secondo il rito cattolico romano, Maria Luigia d'Austria. Dopo la disfatta di Waterloo e dopo il crollo dell'Impero,

Denon, al quale restano ancora dieci anni da vivere, scrive: "Era stato necessario vincere l'Europa per mettere insieme questo trofeo;
è stato necessario che l'Europa si coalizzasse per distruggerlo". Mentre Napoleone si trovava nel suo (temporaneo) esilio dell'isola d'Elba, Denon aveva avuto l'ultima e più difficile delle sue intuizioni scoprendo i primitivi italiani. In un viaggio nella penisola aveva visto Fra Angelico, Giotto, Masaccio, Ghirlandaio. Commenta: "Quando questi dipinti saranno arrivati a Parigi, li unirò ad alcuni quadri di scuola tedesca e fiamminga del [p. 210] Xiv e Xv
secolo che si trovano già al museo e sono certo che la loro esposizione sarà del massimo interesse per gli artisti, nel senso che mostrerà loro da dove la pittura è partita per produrre le meraviglie e l'epoca dello splendore artistico in Italia". Torna ancora una volta l'idea che il museo è fatto per mostrare e per insegnare, agli stessi artisti quando occorra. Scrive lo storico François Furet: "La Rivoluzione francese, divenuta proprietaria dei beni del clero, ha sistematizzato l'idea d'un museo, vale a dire l'idea di radunare un certo numero di oggetti d'arte isolati dal loro contesto per scopi pedagogici, di educazione storica o estetica". Idea che oggi può sembrare banale, ma che allora rappresentò una delle tante facce della rivoluzione democratica introdotta dal nuovo ordine.

Al destino della sua creatura Denon seppe unire, ed è il suo secondo capolavoro, l'attenta tessitura dei rapporti con Napoleone. Alcune sue lettere all'imperatore sono autentici prodigi di cortigianeria e di sapiente equilibrio. Fu capace di blandire fino al servilismo il suo autoritario padrone, prendendone però le distanze, quando fu necessario, in nome del "gusto", cioè della competenza. In
una lettera del 1785 scrive una frase che potremmo adottare come ispiratrice, realistica fino al cinismo, del suo comportamento: "La verité n'est admissible que là où elle est supportable", la verità si può ammettere solo dove è sopportabile.

Il Louvre era al sommo dei suoi pensieri, anche se pochi tra i suoi contemporanei se ne resero conto, confinando Denon piuttosto nel ruolo di abile cortigiano. Negli sterminati Mémoires, Chateaubriand parla in due o tre occasioni di lui dipingendolo, per esempio, così:

"Girodet aveva dato l'ultima mano al mio ritratto [siamo nel 1810, il quadro è Uomo che medita sulle rovine di Roma]. Lo fece scuro come

ero allora; ma lo colmò del suo genio. Denon accolse quel capolavoro
al Salon; da nobile cortigiano lo mise prudentemente in disparte.
Quando Bonaparte passò in rassegna la galleria, disse dopo [p. 211]
aver guardato i quadri: "Dov'è il ritratto di Chateaubriand?". Sapeva
che doveva esserci: furono costretti a tirar fuori il proscritto dal
suo nascondiglio. Bonaparte, il cui slancio di generosità era già
spirato, disse guardando il ritratto: "Sembra un cospiratore che
scende dal camino"." (*)

Compiacenza cortigiana? E' possibile. Non si resta per anni in un
posto come quello, a così poca distanza dal centro di un potere quasi
illimitato, senza possedere una straordinaria capacità di manovra.
Dominique Vivant Denon ne fu ampiamente dotato e per i suoi
contemporanei fu forse questo il tratto per il quale citarlo nelle
conversazioni. Un paio di secoli dopo, nella comoda posizione di
posteri, noi possiamo trascurare le gelosie, le invidie, forse il
disprezzo che lo circondarono, ricordando che seppe godere di tutto
il godibile; che arrivò da Luigi Xv a Luigi Xviii attraversando i
patiboli della Rivoluzione e le battaglie dell'Impero; che fu fine
incisore, maestro nell'aureolare di voluttuosa e un po' comica grazia
le coppie delle sue stampe lascive; ottimo narratore, grande amatore,
grande dilettante in tutto meno che nell'impresa fondamentale della
sua vita, il Louvre.

C'è un'appendice alla sua storia, un'appendice italiana, anzi
romana. Denon sovrintese infatti anche ai lavori di allestimento del
palazzo del Quirinale in vista della sua trasformazione in residenza
imperiale. Progetto grandioso che richiese l'esecuzione di lavori
imponenti, anche se Napoleone, che aveva scelto Roma come seconda
capitale dell'Impero e dato a suo figlio il titolo di Roi de Rome,
nella città eterna non riuscì mai a metter piede.

Il progetto contemplava la suddivisione del palazzo in tre
appartamenti: uno per l'imperatore (quattordici sale, scala ovale e
un passaggio), uno per l'imperatrice (diciotto sale e un complesso di

retrostanze), uno di rappresentanza [p. 212] (dieci sale e la grande scalea d'onore). Per sovrintendere all'esecuzione dei quadri e delle opere d'arte si formò una commissione di cui ci sono rimasti vari documenti, tra i quali una Note des tableaux à exécuter à Rome par des peintres italiens, nella quale vengono elencati i nomi degli artisti, i soggetti da rappresentare, la destinazione, il prezzo e le misure dei dipinti.

La Note venne sottoscritta il 26 novembre 1811 dai membri della commissione presieduta da Giacomo Canova e di cui facevano parte
Martial Daru, intendente dei Beni della Corona a Roma, Raffaele Stern, architetto del palazzo imperiale, Vivant Denon e i pittori Gaspare Landi e Vincenzo Camuccini.

Scrive la storica dell'arte Marina Natoli alla quale devo la maggior parte di queste notizie:

"Il programma iconografico appare diretta espressione della politica del regime e delle sue preferenze artistiche e culturali. Il fine è quello d'imporre ai romani l'idea imperiale collegandola alla storia dell'Italia antica. L'idea dominante è quella di accostare, sempre di più, la figura del conquistatore francese a quella dei Cesari. Ogni scelta è in funzione dell'apoteosi dei grandi personaggi che hanno lasciato la loro impronta nella storia, da Pericle a Giulio Cesare, da Tolomeo Filadelfo adArun al Rascid, da Alessandro Magno a
Lorenzo dei Medici, che con le loro gesta illustreranno l'appartamento del sovrano."

Il 25 febbraio di quello stesso anno si era effettuato un controllo delle condizioni del palazzo dal punto di vista della decorazione e dell'arredamento. La relazione che accompagnò il sopralluogo sottolineava che il lavoro da fare era immenso, data l'"apostolica semplicità", per usare un eufemismo, degli edifici: "L'intero palazzo necessita di mobili di ogni genere, perché ciò che vi è adesso è davvero pietoso, ed è ben poca cosa... Non vi è una porta, un'intelaiatura di finestra, un camino, che possano restare così come
sono; dappertutto vi è bisogno di pavimenti di legno, o piuttosto di marmo, o di stucco o a grandi mosaici, perché quelli in legno qui non
valgono niente...".

[p. 213] Un edificio, dunque, nello stesso tempo povero e solenne che presenta enormi difficoltà di restauro ma che è anche un terreno

vergine, in certo senso il luogo ideale per attuare quel grandioso programma decorativo, a condizione, ovviamente, di avere fondi sufficienti. Di tutti i progetti di arredamento previsti per i palazzi italiani sotto l'Impero, quello del Quirinale è il primo in assoluto per l'entità degli stanziamenti, per il tempo e le cure dedicategli dall'amministrazione del Mobilier Impérial, per il numero e la qualità degli oggetti inviati da Parigi: bronzi, orologi, tappeti...

Il Quirinale fu tra l'altro il solo progetto portato a termine fra i tanti previsti. Pavimenti in mosaico e marmi, volte dipinte in grisaille con incastonate tele a tempera nelle quali Napoleone veniva raffigurato sotto allegorie classiche; fregi in stucco nei quali veniva visto come Alessandro Magno o Cesare, realizzati da una cerchia di scultori scelti personalmente da Canova, tra i quali molti dei suoi migliori allievi.

Fu, quella del Quirinale, l'ultima grande impresa decorativa che si svolse a Roma. Nella seconda metà del secolo, dopo la Restaurazione, la città e il palazzo decaddero gravemente. Da questo punto di vista, e non solo da questo, l'amministrazione sabauda, che trasformò il complesso di edifici in residenza reale dopo il settembre 1870, fu meno disastrosa e avara di quella pontificia che l'aveva gestito fino ad allora. Diventato residenza del presidente delle Repubblica dopo il referendum istituzionale del 1946, il Quirinale resta ancora oggi una delle più belle "regge" d'Europa.

Lo scrittore Anatole France scrisse sul finire dell'Ottocento (1889) a proposito di Denon:

"C'era a Parigi, al tempo di Luigi Xviii, un uomo felice, un vecchio che abitava sul quai Voltaire... Dopo la caduta dell'Impero Dominique Vivant Denon, già gentiluomo di camera del re, già addetto d'ambasciata, già direttore generale delle Belle arti, membro [p. 214] dell'Institut, barone dell'Impero, ufficiale della legion d'Onore, vi si era ritrovato con le sue raccolte e i suoi ricordi..."

Sono andato a vedere il palazzo dove Denon ha trascorso i suoi ultimi anni, al numero 5 del quai Voltaire, sulla riva sinistra della Senna, proprio di fronte al ponte del Carrousel e del palazzo del Louvre. Sul balcone che fu di Denon campeggia l'insegna di

un'associazione di ingegneri agronomi. Mi è venuto di pensare che il
vecchio Denon si fermasse qualche volta dietro i vetri di quella finestra a contemplare, sull'altra sponda del fiume, la più riuscita creatura della sua vita.

NOTE:
(*) La lentezza, trad' di Ena Marchi, Milano, Adelphi, 1995.
(*) R' de Chateaubriand, Memorie d'oltretomba, trad' it' di Martellucci, Rosi, Vasarri, Torino, Einaudi, 1995.

Xv: Il grande Buddha di Parc Monceau

Vorrei esplorare, in queste pagine, il Museo Cernuschi, che pochi conoscono e che nasce da circostanze molto avventurose. Si trova ai
margini di uno dei più bei giardini di Parigi, racchiuso, quasi pudicamente, tra dignitosissime - e un po' noiose - dimore altoborghesi fin-de-siècle: il Parc Monceau. Che non è un luogo per turisti e non ha infatti l'allegria solare dei giardini delle Tuileries e nemmeno l'arborea fastosità di quello del Luxembourg, il mio preferito. Monceau è diverso: nei suoi piccoli viali s'incontrano per lo più mamme o giovani bambinaie con carrozzine e bimbi per mano;
pochi gli innamorati, che invece non mancano mai sulle panchine degli
altri parchi. Tutto sembra essere fermo al tempo in cui una balia portava a spasso, proprio lungo questi vialetti, un bambino molto particolare che si chiamava Marcel Proust.

Anch'io, che in questa città amo perdermi in posti molto più remoti, non l'avrei forse attraversato, una mattina d'autunno, se non
mi fossi trovato a seguire le tracce di un italiano, anzi di un brianzolo, al quale è intitolato, appunto, il museo che si affaccia sul parco, nonché una strada a pochi isolati di distanza, dalle parti di place Wagram: Henri Cernuschi. Il museo, che appartiene al comune
di Parigi, raccoglie una splendida collezione di arte orientale, cinese e giapponese specialmente. In genere, se ne varca la soglia senza chiedersi la ragione di quel nome lombardo nel cuore della

capitale francese. Chi era mai Cernuschi per meritare tanto?
[p. 216] La risposta non è facile. La guida che si può acquistare all'ingresso del museo fa solo un accenno al fondatore:
"La storia di questo museo della città di Parigi, che raccoglie arte cinese, resta esemplare. Henri Cernuschi (1821-1896), finanziere
d'origine milanese, compie un viaggio intorno al mondo per dimenticare la Comune avendo, come consigliere artistico, Théodore
Duret, l'amico degli impressionisti."
Poche righe che complicano la situazione anziché semplificarla. Un finanziere d'origine milanese, che fa il giro del mondo per dimenticare la Comune rappresenta una vera stranezza; per di più lo
fa in compagnia di Théodore Duret, quello stesso Duret che nel 1878
pubblica il saggio Les peintres impressionnistes (I pittori impressionisti) nel quale difende artisti che, allora, pochi capivano e pochissimi vedevano di buon occhio. E quella casa che oggi è un museo, quell'hôtel particulier la cui facciata ricorda per più d'un aspetto il neoclassicismo d'una villa lombarda, sarà stata la casa del misterioso signor Cernuschi? Già ai tempi della Comune, o dopo? E
che cosa vorranno dire i nomi di quei due mesi incisi sui battenti del portone? "Février-Septembre": perché febbraio e settembre? Di quale anno?
La verità è che di Henri Cernuschi quasi nessuno sa più niente; eppure quella impressionante raccolta d'arte orientale fu lui a cominciarla. Fu Henri Cernuschi - ma chiamiamolo pure Enrico perché
così venne battezzato (per l'esattezza: Enrico, Augusto, Giuseppe, Antonio, Luigi, Mansueto, Carlo, Maria) - fu lui, dunque, a mettere insieme i primi cinquemila oggetti, compreso il gigantesco Buddha che
ancora oggi accoglie il visitatore nella grande sala del primo piano, che io sappia la più impressionante statua del genere ospitata dall'Occidente europeo. Al tempo in cui il museo venne costituito ci volle un tiro a dodici per trasportarlo.
Come mai di un italiano tanto insigne da aver lasciato il proprio nome a una strada e ad un museo nessuno sa più niente? Non credo che
ci sia una spiegazione razionale. [p. 217] Cernuschi che in vita,

come subito vedremo, fu molto (e anche polemicamente) illustre, è come sparito dentro le pieghe della storia, risucchiato da circostanze che, a un secolo dalla morte, sono solo in parte valutabili. Un'esistenza così pienamente illuminata e la tombale oscurità in cui è avvolta la memoria rafforzano la teoria secondo la quale la storia, quella che studiamo e conosciamo, è solo una delle tante possibili rappresentazioni del passato, una opinabile combinazione di date, fatti e personaggi che in buona parte, e con altrettanta legittimità, potrebbero essere sostituiti da date, fatti e personaggi diversi.

In un'altra storia, parallela a quella che viene raccontata nei libri, Enrico Cernuschi avrebbe sicuramente goduto di un riconoscimento più adeguato agli esiti cui pervenne nei settantacinque anni di un'esistenza passata quasi per intero alla ribalta. Quella casa, che è oggi il museo a lui intitolato, bisogna immaginarla nel suo disegno originario, senza cioè le aggiunte e le superfetazioni successive: l'attuale cancello era allora la porta carraia; il terrazzo del piano terreno si raccordava, con un leggero pendio, al livello, più basso, del retrostante giardino. Attraverso il portone, nel periodo di maggior splendore, entravano le carrozze dalle quali scendevano le belle dame di fine secolo, liete di essere ospiti, insieme ai loro accompagnatori, di quel brillante finanziere.

Prima di arrivare a quella villa lombarda sorta nel cuore di Parigi bisogna però sapere molte altre cose. Per avvicinarsi al mistero di quest'uomo, bisogna conoscerne le attività, penetrare la sua personalità ricca, come vedremo, di autentico genio, ma anche offuscata da parecchie ombre.

Da vecchio, Enrico Cernuschi aveva acquistato un aspetto quasi biblico: lunghi capelli, gran barba bianca, occhi vivissimi, leggermente esorbitanti, un'aria tutto sommato saggia, anche se di una saggezza venata d'inquietudine. Così appare nel ritratto fattogli da Léon Bonnat (1833-1922), pittore allora molto in voga, per il quale [p. 218] avevano posato tra gli altri Pasteur e Dumas fils, Renan e Félix Faure, Hugo e Taine.

Il primo "ritratto" che abbiamo di lui non è però un dipinto, bensì la descrizione che ne fece un amico del padre Claudio (industriale, morto quando Enrico aveva tredici anni). "Il tipo del bel giovane lombardo" scrive con evidente benevolenza l'amico di famiglia. "Carattere antico. Fisionomia svegliatissima, occhio scintillante, naso apollineo, barba castana, fronte alta, aitante nella persona, simpatico, disinvolto, maniere distinte, tempra di ferro, ingegno

vigoroso, positivo, sobrio di parole: con una frase, una parola, incideva, scolpiva, tagliava. Vestiva sempre il nero."

Questo giovane romantico e nerovestito, nel marzo del 1848, quando
Milano insorge, ha ventisette anni. Enrico si batte sulle barricate, ma fa anche molte altre cose: organizza un posto d'osservazione tra
le guglie del Duomo, fa forgiare dai maniscalchi i "triboli", antesignani degli attuali chiodi a tre punte, per frenare le cariche della cavalleria di Radetzky, divide in squadre i trovatelli (i cosiddetti "Martinitt"), facendone dei portaordini che la retorica un po' lacrimosa del tempo definisce "piccoli araldi del combattimento".
Noi, senza cadere in quella retorica, possiamo dire che il giovane Enrico dimostrò in tale occasione il suo patriottismo, ma soprattutto grandi doti d'organizzatore.

L'anno dopo Cernuschi è a Roma, membro della costituente per la Repubblica romana. Quando le colonne francesi, comandate dal generale
Oudinot, stringono la città d'assedio, è lui che fa innalzare degli alti pennoni in cima ai quali sono inchiodati alcuni cartelli con queste parole: "La Francia rispetta le nazionalità straniere. Le sue forze non saranno mai impiegate contro la libertà di un popolo". Si tratta della parte centrale dell'articolo 5 della Costituzione francese. Non sappiamo se il richiamo a quel principio turbò i soldati di Luigi Napoleone, ma sappiamo come finì quel generoso tentativo: l'illuminata Repubblica [p. 219] romana venne schiacciata,
i suoi capi morirono in battaglia o si salvarono con la fuga.

Enrico Cernuschi viene arrestato e i francesi lo tengono per un anno rinchiuso tra Forte Michelangelo, a Civitavecchia, e Castel Sant'Angelo a Roma. Non tutte le circostanze della sua detenzione sono note. Ci è arrivata la sua autodifesa al processo: parole forti, di una fierezza che sfiora l'arroganza. Rischio probabilmente calcolato, che Cernuschi sapeva di poter correre senza danneggiarsi.
Qualcuno sussurra che in quella circostanza, come in altre, lo protesse la fratellanza massonica: è possibile. Rimesso in libertà, il 1o agosto 1850 s'imbarca su una "tartana" a Civitavecchia, due giorni dopo è a Tolone, il 22 giunge a Parigi. E' un profugo, non ha una lira, prende alloggio in una povera mansarda dell'attuale rue Rossini.

Comincia da questo momento, siamo alla fine d'agosto del 1850, la seconda parte della sua vita. Cernuschi ha ventinove anni, ha dato prova di talento, ma finora la sua esistenza non si è discostata molto da quella di tanti altri giovani intellettuali pervasi da un romantico patriottismo e da vaghi ideali repubblicani. A Parigi la sua storia cambia e l'intera sua vicenda s'accelera: misteriosamente (avverbio che impiego a ragion veduta).

Quasi sempre, nella carriera dei grandi finanzieri, dei grandi imprenditori, degli uomini di rapida e inaspettata fortuna, resta misterioso, nascosto o ambiguo il momento iniziale. Chi fornisce il capitale d'avvio? Chi facilita il primo impulso, che mette in moto il meccanismo, e senza il quale non c'è talento o fortuna che bastino? Nella vita di Enrico Cernuschi gli aspetti poco chiari sono due. Il primo riguarda il momento in cui la sua sorte cambia, il secondo la sua vita amorosa. Lasciamo provvisoriamente da parte il denaro, occupiamoci dei suoi sentimenti.

Cernuschi non si sposerà né mai avrà figli. Se ebbe avventure e legami passeggeri non sappiamo, perché i resoconti della sua vita su questo aspetto sono sfuggenti. [p. 220] Possiamo presumere che non ebbe legami durevoli perché se ci fossero stati ne sarebbe rimasta traccia. Conosciamo invece episodi e aneddoti che lasciano intravedere una vita sessuale turbata. Che questi aneddoti siano veri, verosimili, leggendari o parzialmente falsificati non ha molta importanza. L'esperienza ci dice che quando sul conto di una persona circolano voci inesistenti, può anche trattarsi di dicerie deformate dalla malevolenza, in genere c'è però un fondo di verità. Un primo aneddoto che conosciamo riguarda proprio la fase della vita di Cernuschi che comincia con la soffitta di cui si è detto; un altro appartiene invece alla piena maturità, anzi alla vecchiaia e alla ricchezza.

Vicina di porta della misera abitazione al sesto piano è una giovane lavandaia che si occupa anche della biancheria di Enrico, e lo fa con tale cura da lasciar intendere che non si tratta solo di scrupolo professionale. Cernuschi, fin quando può, finge di non accorgersene; il giorno però in cui l'ignota lavanderina si getta tra le sue braccia, se non proprio tra le sue lenzuola, Enrico reagisce

in modo molto brusco. Immediatamente la respinge, e di lì a pochi giorni lascia addirittura l'alloggio.

Anni dopo, diventato ricco e celebre, viene a sapere che la protagonista di quel lontano e non corrisposto amore vive la sua tarda età in gravi ristrettezze. Dispone che le venga elargita, vita natural durante, una congrua rendita. Questo era l'uomo. Singolare, si ammetterà.

Ma l'uomo era anche colui che viene illustrato da questo secondo aneddoto. La stanza del Buddha, nella villa di Parc Monceau, era coronata da un'alta balconata, oggi rimossa. Da quella balconata, con al fianco un maggiordomo, il padrone di casa assisteva generalmente ai balli e ai divertimenti dei suoi ospiti. Famosa nelle cronache parigine di fine secolo, una festa alla quale intervennero la figlia di Victor Hugo, Emile Zola mascherato da monaco, Guy de Maupassant vestito da "negro convertito" (qualunque cosa voglia dire), Alphonse Daudet, Léon Gambetta che [p. 221] proprio ai piedi della statua del Buddha arringò la folla degli invitati. I conti di casa dicono che in quella sola serata vennero profusi settemila franchi di champagne.

Ed ecco l'episodio, vero o falso che sia. Appoggiato alla ringhiera della balconata, pescando da un bacile che il maggiordomo tiene a portata di mano, Cernuschi lancia monete d'oro a quelle signore la cui scollatura fa capire che, chinandosi, potrebbero lasciar intravedere il seno. Preso da solo, questo aneddoto non vorrebbe dire molto. Unito a tutto il resto, qualche ombra sul personaggio francamente la getta. Un giorno, a un'avvenente dama che gli chiedeva perché non si fosse mai sposato, rispose: "Perché sposarmi, signora?... Mi basta l'adulterio". Chissà se questa replica, degna di una pochade, non era lo schermo dietro il quale nascondere predilezioni e amori diversi. O forse l'indifferenza, dal momento che il suo vero eros avrebbe potuto rivolgersi altrove, per esempio verso il denaro.

L'altro mistero della vita di Cernuschi riguarda infatti proprio

il denaro. Grazie all'amicizia di alcuni italiani, forse rafforzata, come accennavo, da legami massonici, il suo primo lavoro parigino è un impiego in banca, al "Crédit Mobilier", con uno stipendio mensile di 50 franchi. Poco. Eppure questo "oscuro" impiegato riceve qualche anno più tardi l'incarico delicatissimo, e rischioso, di diventare l'esecutore testamentario di Felice Orsini, l'uomo che il 14 gennaio 1858 aveva attentato alla vita di Napoleone Iii, mancando l'imperatore ma provocando comunque 8 morti e 150 feriti.

Condannato alla ghigliottina, l'anarchico forlivese lasciava la moglie Assunta e due bambine. Cernuschi non riuscì a portare a termine l'incarico nel modo che avrebbe desiderato, a causa dei capricci e dei salti d'umore della vedova; l'episodio comunque lo espose, si cominciò a scrivere di lui, a criticarlo, e tra i suoi critici vi fu addirittura il conte di Cavour. durante una seduta della Camera, [p. 222] nel maggio 1861, in cui si discuteva il riconoscimento dei gradi militari ai combattenti volontari del 1848-49, Cavour lo bollò con queste parole: "Il Cernuschi, avendo un impiego molto lucroso a Parigi, non credette doverlo abbandonare nel 1859 per venire a offrire la sua spada nell'esercito regolare o irregolare".

E' vero che Cernuschi non aveva partecipato a quella campagna, ma le ragioni della sua scelta erano state non di convenienza, bensì politiche. Repubblicano (e federalista) convinto, non aveva tollerato l'idea di combattere la guerra di un monarca, anche se in quel caso si trattava del futuro re d'Italia.

In Francia, intanto, l'oscuro impiegato di banca stava acquistando una così grande fama di abile monetarista che Napoleone Iii fece chiedere la sua consulenza. Anche in questo caso Cernuschi rispose, con un coraggio che sfiorava l'arroganza, che non toccava a un repubblicano farsi carico delle finanze imperiali.

A parte la sua fede, addirittura ostentata, nell'ideale repubblicano, il suo atteggiamento politico generale può definirsi, a seconda dei punti di vista, ambiguo o ecumenico. L'associazione sindacale dei Travailleurs du Panthéon lo elegge presidente onorario in considerazione dei "servizi resi alla causa del proletariato". Un

impegno a sinistra, dunque? Ma c'è anche il caso opposto: quando diventa azionista di riferimento del quotidiano "Le Siècle" (un vecchio foglio repubblicano fondato nel 1848) dice al nuovo direttore
di volere un giornale "molto moderato, molto repubblicano, molto poco
socialista". Tale insomma da rappresentare "un'opinione calma, ragionevole, parlamentare".

"Le Siècle" si trasforma infatti nel giornale dal quale si propaganda la repubblica, il federalismo, il principio della "proprietà temperata", nonché la personale teoria di Cernuschi sul bimetallismo (oro e argento) del quale era acceso sostenitore. Soprattutto, vi si additano gli errori del socialismo e del comunismo.

[p. 223] Il momento culminante della sua vita pubblica coincide con
l'ascesa politica di Léon Gambetta. Figlio di un droghiere genovese immigrato, avvocato, capo dell'opposizione radicale a Napoleone Iii, Gambetta (1838-1882) ebbe una carriera agitatissima. La più accesa
requisitoria contro l'Impero la pronunciò in un'aula di tribunale, in qualità di avvocato, difendendo il giornalista Charles Delescluze di "Le Réveil" che s'era fatto promotore di un monumento funebre per un
rappresentante del popolo.

Le elezioni politiche del 1869 erano state per l'imperatore una mezza sconfitta e l'opposizione aveva raggiunto il 45 per cento dei suffragi. Nel maggio del 1870 Napoleone Iii indice un plebiscito, contando sulla sua grande popolarità. Il fronte a lui favorevole, guidato dal duca d'Albufera, è ricco di mezzi e per di più riesce ad ottenere dal Crédit Foncier un prestito di un milione di franchi; il fronte del "no", guidato da Gambetta, ha invece scarsissime disponibilità. La politica conosce di queste situazioni che alterano il concetto stesso di equilibrata contesa democratica; non accadde solo in Francia né accadeva solo allora. Cernuschi contribuisce di tasca propria con una donazione di 100 mila franchi. Un giornale di Lilla, "Le progrès du Nord", riferisce il 3 maggio 1870 un curioso dialogo tra il nostro e il celebre critico Francisque Sarcey. rimproverato da costui per aver elargito una tale cifra, avvertito che come straniero può essere messo alla porta in qualunque momento,
Cernuschi risponde: "Facciano pure, ho già pronte le valigie! Solo i

parigini credono che Parigi sia l'unico posto nel quale si può viver bene. Io posso vivere ugualmente bene dappertutto".
Alle ore ventidue del 30 aprile (il plebiscito è fissato per l'8 maggio), Cernuschi riceve la visita di un delegato di polizia che gli notifica il decreto di espulsione per essersi impegnato in "manovre politiche aventi il fine di cambiare la forma del governo". L'imbarazzato funzionario fa intendere che si lascerà passare un tempo ragionevole prima di applicare in concreto il provvedimento. Ma
il [p. 224] nostro replica che non ha alcuna difficoltà a partire anche immediatamente e infatti lascia il suo domicilio la mattina successiva, 1o maggio, non senza aver prima inviato al comitato del
"no" una seconda offerta di 100 mila franchi.
Il plebiscito andò come la sproporzione dei mezzi voleva che andasse: quasi sette milioni e mezzo di "sì" contro un milione e mezzo di "no". Se si tolgono i 200 mila franchi dati da Cernuschi, il comitato capeggiato da Gambetta aveva raccolto meno di 20 mila franchi.
Il 3 settembre di quello stesso anno, Enrico Cernuschi riceve a Ginevra, dove si è stabilito, il telegramma in cui Gambetta gli annuncia la sconfitta che a Sedan i prussiani hanno inflitto all'esercito francese. L'indomani mattina è già a Parigi, dove lo stesso Gambetta proclama la caduta dell'Impero e la nascita di una nuova Repubblica (la Terza: durerà fino al 1940), che peraltro vedrà
ufficialmente la luce solo cinque anni più tardi, dopo la faticosa gestazione di una nuova Carta costituzionale.
Per il momento nella capitale infuriano i massacri e gli incendi della Comune. Il 21 maggio 1871, però, le truppe del governo regolare
di Thiers, che si è installato a Versailles, entrano a Parigi, comandate dal generale Mac-Mahon, e la breve esperienza della Comune
viene "schiacciata nel sangue", come dicevano le parole d'una canzone
socialista d'inizio secolo.
Quanto a Cernuschi, non prende una precisa posizione politica anche
perché contrario al carattere tendenzialmente comunista di quell'esperienza politica. Qualche settimana più tardi s'imbarca a

Marsiglia su una nave diretta in Oriente, accompagnato da Théodore
Duret: già sindaco durante l'assedio di Parigi, costui è soprattutto un esperto orientalista, e sulla spedizione scriverà il libro Voyage en Asie (Viaggio in Asia, 1874).

La fortuna, se posso usare questa parola, è ancora una volta dalla parte di Cernuschi. Quando i due viaggiatori sbarcano in Giappone si
rendono conto che nel paese è in pieno svolgimento la guerra del Mikado contro i suoi feudatari. [p. 225] I templi sono deserti, spesso distrutti, i monaci ridotti alla miseria vendono per un boccone di pane ciò che hanno. Cernuschi compra di tutto: preleva dalle rovine dei templi buddisti ciò che più gli piace, contratta il prezzo, imballa e spedisce in Francia gli oggetti e le opere d'arte che diventeranno il primo nucleo della sua collezione. Compresa la colossale statua del Buddha. Altre opere acquisterà in seguito in Cina, ma la maggior parte dei pezzi vengono dalla prima visita che fece in Giappone.

Ma come cominciò realmente a costituirsi il suo patrimonio? Ciò che
le scarne biografie ufficiali riportano potrebbe essere, almeno in parte, leggenda. E questa leggenda dice che le sue grandi risorse germinarono da un iniziale colpo di fortuna. Nel 1867, il bey di Tunisi ha bisogno di denaro in previsione di alcuni ingenti investimenti nel suo paese, perciò si rivolge per il finanziamento a un gruppo di banchieri francesi. I quali scelgono come intermediario
Cernuschi che viene incaricato di recarsi dal cliente. Le trattative si prolungano forse più del previsto; fatto sta che, quando rientra in Francia, il nostro scopre che i banchieri hanno cambiato idea e si sono impegnati altrimenti. E in cambio della commissione promessa per
la mediazione tunisina, gli propongono una partecipazione nel nuovo
affare. Cernuschi, irritato, rifiuta e rompe con loro ogni rapporto. La voce si spande, il gesto viene apprezzato, si forma un secondo gruppo di uomini d'affari disposti a finanziare il bey e Cernuschi incassa 600 mila franchi di provvigione.

Due anni più tardi, con altri due soci, fonda la "Banque de Paris" che nel '72 diventa "de Paris et des Pays-Bas", antenata dell'attuale "Paribas". Juliette Adam nel suo libro Mes illusions et mes

souffrances pendant le siège de Paris (Le mie illusioni e i miei dolori durante l'assedio di Parigi, 1906) stima ad almeno 2 milioni di franchi la fortuna di Cernuschi in questo periodo.
Tornato a Parigi dopo il viaggio in Oriente, che è durato [p. 226] mesi, Enrico Cernuschi fa costruire la sua nuova dimora ai margini del Parc Monceau. Sulla facciata vuole due medaglioni (ancora visibili) con i volti di Aristotele e di Leonardo. Fa incidere anche i nomi dei due mesi, "Février" e "Septembre", in ricordo delle due rivoluzioni (febbraio 1848, settembre 1870) che hanno ristabilito in Francia la Repubblica. Viaggia ancora molto, anche se visita raramente il suo paese d'origine. La sua casa è diventata uno dei centri della vita mondana e intellettuale parigina. Si farà costruire, però, anche una seconda dimora: una villa sulla costa nei pressi di Mentone, in vista dell'Italia. Lì si trasferisce definitivamente nel febbraio del '96, insieme al fratello Costantino. Tre mesi più tardi, l'11 maggio, muore.
Traslata a Parigi, la salma viene esposta nella grande sala, ai piedi del Buddha. Il suo monumento funebre, nel cimitero del Père Lachaise, è abbastanza semplice, ma carico di simboli: una colonna di
marmo italiano, il busto avvolto da una bandiera repubblicana, gli stemmi delle tre città che amò, Milano, Roma e Parigi, la scritta "Henri Cernuschi - 1821-1896".
Il 23 maggio, il battagliero deputato progressista Felice Cavallotti scriveva alla famiglia: "Nella mia Milano, il nome di Enrico Cernuschi vivrà finché viva, nelle età più lontane, il ricordo del meraviglioso poema di popolo di cui egli fu tanta parte e tanta luce...".
Non è stato così e non è facile trovare una spiegazione plausibile a un tale destino. Anche in questo caso vale probabilmente la considerazione tante volte ripetuta che la storia non è più giusta con i morti di quanto non lo sia con i vivi.[p. 227]

Xvi: I fichi e le foglie

Anche in queste pagine mi occuperò di musei, però in un modo molto
particolare, per parlare di due opere d'arte che hanno suscitato grande attenzione, molta curiosità e qualche polemica. A Parigi, che
è di genere maschile per i francesi, ma inequivocabilmente "femmina"
per noi italiani, anche il sesso nella sua rappresentazione più

realistica, e quasi iperrealistica, può diventare simbolo di grande vocazione d'arte. Come testimoniano due celeberrime opere che ritraggono gli attributi di due differenti donne nella loro più completa nudità e che ci appaiono, proprio per questo, più toccanti. Le due opere si possono ammirare, a qualche centinaio di metri di distanza l'una dall'altra, sulla stessa riva sinistra della Senna: la prima nella ex Gare d'Orsay che Gae Aulenti ha trasformato nel Musée
du Xix siècle, la seconda all'Hôtel Biron, sede del Musée Rodin. la storia di queste due anatomie, al tempo stesso così eloquenti e indifese, ci cala nel cuore stesso della creatività di due tra gli artisti più inquieti del loro tempo: il pittore Gustave Courbet (1819-1877) e lo scultore François-Auguste-René Rodin (1840-1917).

La rappresentazione di un sesso è in sé talmente facile che rischia di diventare gratuita, sia essa oscena o grottesca. Un sesso raffigurato continua a evocare con tale intensità la sua funzione da tollerare malamente un uso allegorico. Si può arrivare, al massimo, a
una forzatura allusiva, come quei cippi dotati di robusto fallo marmoreo [p. 228] che gli antichi italici collocavano al confine dei loro fondi: osceno ed esplicito ammonimento ai ladri.

Nelle immagini, il sesso femminile ha ancora meno possibilità metaforiche di quello virile: il concavo è meno visibile del convesso, un vuoto resta un vuoto anche nella rappresentazione più
battagliera, per esempio nella celebre losanga formata contrapponendo
pollici e indici, che fu qualche anno fa l'emblema del femminismo militante.

L'organo femminile scolpito da Rodin appartiene alla statuetta diIris, messaggera degli dei. Iris, figlia di Elettra, madre di Eros, simboleggiava l'arcobaleno, cioè il tramite fra Terra e Cielo, fra dèi e uomini, e veniva in genere raffigurata con le ali, ricoperta da un impalpabile velo iridescente che, al sole, dispiegava i colori dell'arcobaleno. L'Iris di Rodin è un torso femminile nudo e scosciato, la gamba destra sollevata, molto aperta rispetto alla sinistra: in una posizione acrobatica che, se la figura fosse vestita, farebbe pensare a un ardito passo di danza, a un salto. Nel bronzo nudo, invece, ciò che soprattutto balza all'occhio è la divaricazione sfrontata del sesso, "sbocciato" e aperto, che offre

all'occhio di chi guarda l'intimità più segreta. Di fronte a quella postura estrema, l'artista non s'è ritratto, anzi ha plasmato la creta fino al più minuto dettaglio, affondandovi visibilmente le dita. "La scultura" disse un giorno Rodin "è l'arte delle sporgenze e delle rientranze, l'arte di rappresentare le forme nel gioco della luce e dell'ombra." Con Iris siamo chiaramente nel campo dell'ombra e delle rientranze.

Da dove viene una tale esigenza di precisione anatomica che oggi, con ogni evidenza, attrae e turba i visitatori del museo? La risposta filologica è che della statua esistono due versioni: la prima, quella visibile al museo Rodin, è poco più di un torso; la seconda, di dimensioni più ridotte, è invece completa di testa. Inizialmente, l'artista le aveva modellate entrambe per il suo secondo progetto del monumento a Victor Hugo: incombendo sul capo dello [p. 229] scrittore, quella figura femminile doveva personificare la Gloria.

Ma è possibile anche un'altra risposta, a mio giudizio più importante, che non trova riscontro nei documenti ed è in gran parte induttiva. Scrivono i biografi che Rodin non avrebbe raggiunto una tale audacia rappresentativa se non avesse a lungo sperimentato possibilità estreme plasmando decine di figure di dannati per la sua celebre (e incompiuta) Porta dell'Inferno. Fu quell'immane lavoro, durato oltre vent'anni (e che venne fuso nel bronzo solo dopo la sua morte), a liberarlo da ogni remora: figure nere, precipiti, convulse, ispirate a Dante, contorsioni e stravolgimenti dai quali tutto il superfluo è stato tolto. La nuda anatomia sprigiona, come in certi disegni di Michelangelo, una profonda espressività e anche le sole membra esprimono dolore e disperazione eterni. (*)

Ispirato dalla lettura di Dante nella interpretazione alquanto melodrammatica che ne avevano dato i romantici, reso esperto dalla raffigurazione dei suoi dannati, Rodin osa riprodurre e dare sostanza, nella creta, nel bronzo, nei disegni su carta, alla sua ossessione erotica. L'accesa sensualità dell'artefice opera sia sul piano metaforico che su quello reale: talvolta è l'intera figura, ogni parte del corpo, che acquista nelle sue opere una potenza al tempo stesso cognitiva e sensuale; talaltra la forza rappresentativa si concentra sul sesso vero e proprio. Nella statua Lo scultore e la sua Musa una donna, avvinta all'artista, è colta nell'atto di

sussurrargli qualcosa all'orecchio, mentre con la mano distesa gli accarezza i genitali. Innumerevoli sono i disegni di donne, sdraiate o in piedi, con le gambe divaricate e il sesso aperto ed esposto.

Non mancano soggetti femminili allacciati nelle posizioni dell'amore saffico. Del resto anche molti altri artisti - Courbet, Degas, Toulouse-Lautrec - sono stati attratti [p. 230] dall'ardita e conturbante trasgressione rappresentata dal lesbismo. Baudelaire, in
Femmes damnées (Donne dannate, 1857), aveva cantato due donne,
avvinte sulla riva del mare:

"Et leurs pieds se cherchant et leurs mains rapprochées@ Ont de douces langueurs et des frissons amers@"

(I loro piedi che si cercano, le loro mani accostate@ hanno dolci languori e brividi amari.@)

Verlaine, a parte i versi che ho già citato (capitolo Xii), coglie in Pensionnaires (Collegiali, 1889) due sorelle adolescenti nude a letto:

"La plus jeune étend les bras, et se cambre,@ Et sa soeur, les mains sur ses seins, la baise,@ Puis tombe à genoux, puis devient farouche@ Et tumultueuse et folle, et sa bouche@ Plonge sous l'or blond, dans les ombres grises...@"

(La più giovane tende le braccia e s'inarca@ Mentre sua sorella, le mani sui seni, la bacia.@ Poi cade in ginocchio, diventa selvaggia@ e
tumultuante e folle, e tuffa@ la sua bocca, sotto il biondo oro, tra le ombre grigie...@)

Quei languori, quei brividi, sono gli stessi che spingono Rodin a esplorare i segreti dell'anatomia femminile, che lo inducono a parlare "delle infinite ondulazioni della valle tra il ventre e la coscia". Anni dopo, verso la fine del secolo, il tema del saffismo si stempererà in composizioni che, sebbene molto più esplicite, si faranno, nello struggimento del decadentismo, meno aspre. Nel suo Les
chansons de Bilitis (I canti di Bilitis, 1895) Pierre Louys farà cantare sfrontatamente alla sua protagonista:

"Non credere che t'abbia amata. Ti ho mangiata@ come un fico maturo, ti ho bevuta@ come acqua ardente, ti ho stretta@ intorno a me
come cintura viva.@"

Mai l'amore lesbico, anche se considerato perverso, aveva avuto una

così dolce e sfinita rappresentazione.
[p. 231] L'occasione rappresentata da questi versi mi spinge a una
breve digressione che sfiora soltanto l'argomento di queste pagine.
"Ti ho mangiata come un fico maturo" dice Louys nei suoi versi apocrifi, ispirati a un'idea della Grecia che i filologi definirono "molto approssimativa". Il richiamo al fico è però estremamente pregnante. Il sostantivo fica (genitali femminili esterni, vulva; termine triviale) giunge all'italiano dal tardo latino, per calco dal greco sukon (appunto, fico) che già in Aristofane troviamo nell'accezione di organo femminile. Louys in qualche modo lo sapeva,
o lo intuiva. La curiosità di questa derivazione è che l'equivalente latino cunnus (da cui "cunnilinguo") è passato nel francese con, nell'inglese cunt, nello spagnolo coño, nel portoghese cona, mentre in italiano cunno o cunnu (lu cunnu, sempre maschile, come in francese le con) è sopravvissuto solo in alcuni dialetti meridionali. Insomma, la più latina delle lingue romanze, cioè l'italiano, ha preso in questo caso dal greco anziché dal latino.

Ma torniamo alla statuetta diIris. l'attrazione che Rodin provava per i movimenti di danza è nota: c'erano giorni in cui chiedeva ai suoi modelli di aggirarsi nudi per lo studio, provando questo o quel movimento, occasionalmente impudico, che l'artista velocemente schizzava. Un suo amico, Paul Gsell, lo descrive così:
"Diversi modelli nudi, maschi e femmine, si aggiravano o stavano sdraiati nello studio; quando l'uno o l'altro aveva un movimento che
gli piaceva, gli chiedeva di posare. Prendeva l'argilla ed in breve nasceva un bozzetto. Poi, con uguale rapidità, passava a un altro soggetto, che plasmava allo stesso modo."
Il pittore Edgar Degas gli aveva segnalato due ballerine lesbiche del teatro dell'Opera, alle quali lo scultore chiese di abbandonarsi in sua presenza a qualche slancio amoroso. Le due ragazze lo accontentarono di buon grado e un discreto numero di opere sono state
disegnate o abbozzate in base a quei movimenti, a quegli abbracci non
[p. 232] del tutto simulati. Parte della grandezza di Rodin sta proprio nell'aver scoperto una grande varietà di atteggiamenti del corpo umano. Gustave Geffroy che studiò a lungo il suo modo di lavorare, ha scritto:

"Quando Rodin volle mettere a confronto le forme reali con quelle riprodotte, rimase stupito nel constatare le innumerevoli posizioni possibili. Secondo lui, non solo non si possono limitare gli atteggiamenti ad alcuni stereotipi ma, al contrario, questi nascono gli uni dagli altri per scomposizione e ricomposizione dei gesti moltiplicandosi in effimere forme ogni volta che il corpo si muove."

Fino a Rodin la scultura aveva a poco a poco ristretto il ventaglio delle possibili posizioni a pochi stereotipi ormai logorati dall'uso. Sempre secondo Geffroy: "Corpo ritto in piedi, una gamba piegata, un braccio sollevato; corpo allungato, appoggiato su di un gomito, mani incrociate dietro la testa per far sporgere il busto; testa inclinata da un lato, una mano che sorregge il gomito, l'altra alla guancia..." eccetera.

Per rompere la monotonia di questi temi, ai quali contribuivano non poco le numerose committenze di monumenti pubblici, ci voleva un artista spinto da una molla poderosa. Nel caso di Rodin questa molla fu, prima d'ogni altra, il suo trasporto, sensuale e anche intellettuale, verso il corpo umano, in particolare quello femminile. Anche il trasporto per il sesso femminile aperto va visto dunque all'interno di una più vasta passione, ed è questo l'elemento trascinante che salva le sue figure dalla pornografia e lui, Rodin, dalla psicopatologia.

Vari episodi illustrano la propensione panica dell'artista verso la spiritualità del corpo, se è permesso avvicinare due termini contraddittori. Un amico lo ricorda per esempio, in età ormai tarda, intento ad illustrare una copia antica della Venere Medici nel suo studio:

"Parlava a bassa voce, con l'ardore di un devoto, reclino sul marmo come in un gesto d'amore. "E' vera carne!" disse a un tratto "la si direbbe levigata da baci e carezze." Poi, portando d'improvviso [p. 233] le mani sul marmo: "Ti aspetteresti quasi di sentirla calda, quando la tocchi"."

Se c'è un uomo al quale s'addice il mito di Pigmalione e Galatea, dello scultore cioè che s'invaghisce della figura appena uscita dalle sue mani, questi è Rodin che infatti, nel 1910, chiamò proprio così

una sua opera di grande intensità erotica.
Jules Desbois riporta un altro episodio del quale fu testimone e che conferma questa ipotesi. Un giorno vide l'artista al lavoro, ispirato dal corpo nudo di una modella che posava per lui allungata su di un divano. Finita la seduta, Rodin s'avvicina alla donna, che non s'è ancora mossa e, con gli occhi socchiusi, il volto infervorato, si china a baciarle con deferenza il ventre quasi, scrive Des-bois, per ringraziarla della sua bellezza. E' lo stesso gesto che fisserà nel marmo in un gruppo battezzato L'idolo eterno: un giovane uomo inginocchiato, le mani incrociate dietro la schiena, si piega, ma senza che i loro corpi si tocchino, verso una donna che lo sovrasta, in piedi, in posa di umile accettazione di quell'omaggio. L'eterno idolo è il corpo femminile: corpo trasfigurato e corpo nella sua fisicità sessuale e sensuale.
Rodin era capace di comunicare con potenza le sensazioni che un corpo di donna suscitava in lui, grazie anche, ovviamente, alla fama
e alla gloria dalle quali era circondato. Disponiamo di varie testimonianze al riguardo. Una delle più esplicite è quella della grande danzatrice Isadora Duncan che ebbe un giorno, nello studio dell'artista, l'esperienza di cui così racconta nelle sue memorie:
"Mi fissò con i suoi occhi scintillanti, le palpebre abbassate, poi, con la stessa espressione che assumeva davanti alle sue opere,
si avvicinò. Passò una mano sul mio collo, sul petto, mi accarezzò un
braccio, fece scorrere le dita sui miei fianchi, sulle gambe nude, sui piedi nudi. Cominciò a massaggiare il mio corpo come se fosse creta esalando un respiro dal quale mi sentivo bruciare, sfibrare. Ero preda del desiderio di abbandonargli il mio intero essere e l'avrei fatto con gioia se non mi avesse trattenuta l'assurda educazione ricevuta... [p. 234] Che peccato! Quante volte ho rimpianto quell'incomprensione puerile che mi sottrasse la gioia divina di sacrificare la mia verginità al gran dio Pan in persona."
Rodin aveva settant'anni, la Duncan trentadue.

E questo ci porta al clamoroso quadro di Courbet L'origine del mondo, anch'esso rappresentazione, al tempo stesso sensuale e trasfigurata, dell'organo sessuale femminile. Quando è stata esposta
pubblicamente al Musée d'Orsay, nel giugno del 1995, quella piccola

tela di 46 centimetri per 55 ha fatto una certa sensazione. E vari giornali hanno tentato, per la verità senza molto successo, di montarvi attorno uno scandalo. Il punto di vista dell'autore rispetto al soggetto, e quindi la prospettiva che ne risulta, ricordano quella del Cristo morto di Mantegna. La tela raffigura infatti un torso femminile sdraiato: tra le cosce divaricate fiammeggia il bruno-rossastro del vello pubico, il solco della vulva continua in quello delle natiche; al di sopra il ventre, in prospettiva raccorciata, il seno destro visibile fino al capezzolo, e quello sinistro celato da una veste bianca.

Quadro bellissimo, probabilmente uno dei più belli di COurbet; sensuale e tenero allo stesso tempo, realistico e trasfigurato, una delle prove, se mai ce ne fosse bisogno, della superiorità della pittura sulla fotografia. Mi chiedevo, guardandolo, in che modo un fotografo avrebbe potuto ritrarre lo stesso soggetto, nella medesima posa, con lo stesso "taglio", evitando la pornografia. Forse impiegando luci tenui, filtri che ammorbidiscano, sfumino, allontanino. Oppure, ricorrendo a una messa a fuoco imperfetta che in qualche modo crei un effetto di velatura, una sfocata pastosità. Esistono moltissimi trucchi e tecniche che potrebbero essere applicati a un soggetto del genere per attenuarne la forza; il miracolo di Courbet è che non ne usa alcuno. Tutto è esposto con una piena luce piatta e le sole ombreggiature che l'artista si concede sono quelle che sottolineano la prospettiva. Il dipinto sprigiona una forte carica [p. 235] erotica, ma in nessun modo può dirsi pornografico. Al realismo estremo della raffigurazione si sovrappone un elemento difficilmente precisabile: potrebbe perfino trattarsi del famoso e indefinibile quid che distingue l'opera d'arte.

La storia di questo quadro merita di essere raccontata. Comincia a Parigi in una sera d'estate del 1866, quando il principe ottomano Khalil bey dà una delle sue feste sontuose. Khalil è stato ambasciatore della Sublime Porta a San Pietroburgo prima di essere trasferito nella capitale francese, dove conta di soddisfare, grazie alla sua immensa fortuna familiare, le sue maggiori (e concrete) passioni: le donne, il gioco, l'arte contemporanea.

La sua collezione privata, centrata in prevalenza su nudi

femminili, una sorta di harem su tela, vanta opere di Ingres, Delacroix, Gérôme, Rousseau e dello stesso Courbet al quale commissiona Le dormienti, dipinto di chiara ispirazione saffica: due donne ignude dormono strettamente allacciate (in primo piano, le natiche di uno dei due personaggi), e tutto nella loro posa induce a credere che il sonno le abbia vinte dopo le fatiche d'amore. La scena
ci richiama alla mente il Bagno turco di Ingres: l'ambiente acquoreo,
orientaleggiante, di un serraglio, la morbida, vaporosa, estenuata atmosfera di un harem gremito di donne nude che si abbracciano.

Ma il quadro di Courbet fa più scandalo. Le sue Dormienti non si trovano nell'harem di un sultano, sono sdraiate su un letto e circondate da oggetti che le collocano senza possibilità di dubbio in Occidente: cristallerie, un vaso probabilmente di Sèvres. E' la prossimità del luogo, la sua, diciamo, riconoscibilità, che ha reso il soggetto quasi intollerabile alla moralità corrente.

A Courbet, che ha quarantasette anni, il principe ottomano commissiona dunque quel particolare soggetto: la natura femminile. Il
pittore dipinge la tela molto verosimilmente [p. 236] a Trouville, in Normandia, dove va a cercare per i suoi quadri una luce più pura di quella di Parigi. In quella località, lo raggiunge spesso il suo amico e collega James Abbott Mcneill Whistler, pittore americano che
lavora soprattutto a Londra (è considerato il fondatore dell'impressionismo inglese) ma è attivo anche nella capitale francese. Whistler convive in quel periodo con la sua modella irlandese, Joanna Hiffernan, detta, per il colore dei capelli, "Jo la rossa" oppure "La bella irlandese". Proprio nel periodo in cui Courbet riceve dal principe ottomano l'incarico di eseguire quel tal soggetto, l'artista americano, politicamente generoso, decide di partire per il Cile, la cui indipendenza è messa a repentaglio dall'attacco della flotta spagnola.

Anche Courbet, va detto, è un artista politicamente impegnato, tanto da meritarsi il soprannome di "Michelangelo del socialismo". Del resto è un uomo del popolo, vive la vita precaria e libera dell'artista proletario, disprezza la borghesia e i suoi ideali, è un convinto democratico, anzi un rivoluzionario, a tratti un perseguitato. In una lettera del 1851 scrive:

"Io non sono soltanto un socialista, ma un democratico e un

repubblicano, insomma un partigiano della rivoluzione e anzitutto un
realista, cioè il sincero amico della verità vera."

Nella casa di Trouville, partito Whistler, Courbet resta dunque solo con la rossa Joanna. Le vicende private dei due in quell'estate del 1866 sono, credo, intuibili. Per amore della storia dell'arte, dirò che Joanna è sicuramente una delle due donne che dormono nude e
abbracciate nel quadro Le dormienti, appunto del '66. Ma è anche colei che presta al quadro L'origine del mondo la sua, diciamo così, materia prima?

I critici e gli studiosi sono stati a lungo divisi in proposito, date le vicende particolari che la tela ha subito dopo essere stata dipinta. Khalil bey tiene l'opera in un suo gabinetto segreto, nascosta da un tendaggio verde. Lo scrittore [p. 237] Maxime Du Camp,
amico di Flaubert e uno dei Mille di Garibaldi, un giorno vede il quadro e se ne ritrae scandalizzato:

"Nella sua toilette si poteva vedere un piccolo quadro celato sotto un panno verde. Tolto il panneggio, si restava stupefatti nello scorgere una donna nuda, di fronte, straordinariamente commossa e
contratta, ammirabilmente dipinta, riprodotta con amore, come dicono
gli italiani e che offriva l'estremo grido del realismo."

Du Camp è talmente turbato che vede anche quello che non c'è: non
si capisce quale dettaglio possa avergli suggerito quelle straordinarie commozioni e contrazioni. Se la parte che si trova al centro della figura può risultare di per sé emozionante, è anche vero
che la proprietaria della parte in questione giace chiaramente in uno
stato di immobile abbandono. Il giudizio finale di Du Camp fu, comunque, sommario:

"Ci sarebbe una parola capace di definire le persone in grado di dipingere sozzerie (ordures) degne di illustrare le opere del marchese De Sade, ma questa parola non posso dirla davanti ai lettori
poiché è usata solo in salumeria."

Nonostante la sua immensa fortuna, alla fine del 1868 il principe ottomano è costretto a mettere in vendita la sua collezione, quadro

di Courbet compreso. La tela comincia così un lungo periplo
semiclandestino. Viene acquistata dall'antiquario La Narde, poi
venduta alla galleria Bernheim-Jeune che la conserva nascosta
sotto
un altro quadro raffigurante una figura di genere, Castello sotto la
neve. Edmond de Goncourt riesce comunque a vederla sul finire
degli
anni Ottanta e gli basta un'occhiata per capire. La definisce "bella
come la carne di un Correggio".

Nel 1910 L'origine del mondo finisce in casa del barone ungherese
François de Hatvany. durante la seconda guerra mondiale i nazisti
se
ne impossessano come bottino bellico e la trasferiscono a Berlino.
Al
termine del conflitto i russi con la stessa motivazione la portano a
Mosca e la trattengono fino a quando, per necessità di valuta, non
la
[p. 238] mettono in vendita sul mercato occidentale. Infine, nel
1955
il quadro torna in Francia, acquistato dallo psicanalista Jacques
Lacan, che lo terrà per un quarto di secolo, fino alla morte.
Neanche
in casa sua, peraltro, la tela di Courbet viene esposta liberamente:
a dispetto di ogni anticonformismo, Lacan, che è tra l'altro uno dei
massimi studiosi della sessualità contemporanea, fa chiudere il
quadro dentro una scatola di legno sul cui coperchio suo cognato,
André Masson, dipinge una composizione astratta. Quando lo
psicanalista muore, gli eredi cedono la tela al fisco, per pagare i
consistenti diritti di successione. E il quadro giunge finalmente al
Musée d'Orsay.

L'origine del mondo ci consente, fra l'altro, di misurare i
cambiamenti avvenuti negli ultimi anni in materia di senso del
pudore. Nella grande retrospettiva di Courbet che si tenne al Grand
Palais nel 1977, la tela non era compresa. Solo pochi anni fa, il
libro Adorations perpétuelles (Adorazioni perpetue) di Jacques
Henric, che recava quell'immagine in copertina, venne sequestrato
dalla polizia.

Ho volutamente lasciato un punto in sospeso: è o non è Joanna,
colei che presta al quadro la sua ragion d'essere, la materia prima?
La vita semiclandestina dell'opera, l'imperfetta conoscenza che ne
ebbero i critici, il fatto che del soggetto girassero solo cattive

riproduzioni in bianco e nero ha reso per molti anni difficile la
risposta. L'esposizione pubblica e in piena luce del dipinto scioglie
oggi ogni dubbio. A giudicare dal colore del vello che forma al
centro della tela una fiammeggiante macchia bruno-rossastra, è
certo
che la modella di Courbet sia stata la bella irlandese. Del resto lo
confermerebbe anche il fatto che Whistler, tornato dal Cile, e presa
visione del quadro, ruppe con la sua Joanna e non volle mai più
avere
rapporti con l'amico Courbet.[p. 239]

NOTE:
(*) Una fusione della Porta è esposta nel giardino del museo.

Xvii: Com'è triste la scienza

Avete mai visitato un "museo al quadrato"? Ce ne sono, in giro
per
il mondo, e ne esistono parecchi anche in Italia. Succede, a volte,
che una raccolta con pochi fondi, lasciata alla sua routine, una
raccolta per la quale nessuno ha più avuto il tempo o la possibilità
di fare nuove acquisizioni, di rinnovare locali e bacheche, finisca,
con il trascorrere degli anni, per diventare un monumento: il
simulacro di quell'idea di museo che noi tutti abbiamo.

A Parigi ce n'è uno straordinario esempio, il Muséum national
d'histoire naturelle, che si trova ai margini del Jardin des Plantes.
un "museo al quadrato" è quello che, nel mostrare ai visitatori gli
oggetti e le raccolte per i quali è stato creato, mette anche in
mostra se stesso, "testimoniando" quindi due volte: non solo con le
sue raccolte, ma anche attraverso il modo in cui esse sono state
concepite, catalogate, sistemate, esposte. Un "museo al quadrato"
è
un testimone totale, dal momento che in esso assumono un preciso
valore perfino l'edificio che lo ospita, gli ambienti, le scale, le
modanature delle finestre e gli interruttori della luce.

Si visita un luogo così particolare pensando: cento o duecento
anni
fa, questa era dunque la modernità, così veniva concepita l'ultima
frontiera in fatto di razionalità, di audacia espositiva, di slancio
verso il futuro. Quel commovente sentore di passato che s'avverte
oggi passando tra le bacheche, molto tempo fa era l'estrema e più
ardita espressione della scientificità. Tra due o tre secoli, [p. 240]

pensieri analoghi attraverseranno la testa dei nostri posteri quando capiterà loro di guardare, in un antiquato museo, i simboli della nostra epoca: un'astronave, un televisore digitale, un telescopio elettronico, un calcolatore, tutti oggetti che ora consideriamo supertecnologici, avanzatissimi, e che loro, invece, contempleranno con un misto di stupore e di compatimento cercando di immaginare quale idea del futuro si potesse nutrire alla fine del Xx secolo.

Un museo di storia naturale, però, non ospita né strumenti della tecnologia né applicazioni scientifiche. Un museo di storia naturale raccoglie per lo più scheletri, e in che cosa uno scheletro vecchio di un paio di secoli può essere diverso da uno scheletro vecchio di venti secoli o di venti giorni? Il senso delle pagine che seguono sta nella possibile risposta a questa domanda.

Visiteremo il Muséum partendo dal suo monumentale vestibolo e, visto che stiamo parlando di scheletri, possiamo cominciare proprio da quello umano racchiuso, subito dopo l'ingresso, a sinistra, in una
grande vetrina: è sistemato in posizione eretta, ma la rottura di alcuni fili di sostegno gli ha dato un'inclinazione di lieve e quasi languido abbandono. Ai suoi piedi, un cartiglio ingiallito, scritto con elegante corsivo, precisa: "Femme italienne".

Sono stato in questo museo quattro o cinque volte nel corso degli anni e sempre mi sono chiesto chi potesse mai essere quella femme
italienne, quali speranze avessero accompagnato il suo arrivo a Parigi, quale destino l'abbia condotta dove ora si trova. Ho provato a informarmi sulla sua storia, ma nessuno è più in grado di dire alcunché sulla provenienza di quell'esemplare da teatro anatomico: forse bisognerebbe frugare negli archivi, risalire fino alla fondazione del Muséum. allora ho ricostruito come ho potuto la vita di questa femme italienne, ho immaginato che, intorno alla metà dell'Ottocento, fosse una bella ragazza piena di fiducia nell'avvenire. Nata in provincia di Napoli, quinta di otto fratelli e sorelle, Nina (questo il suo [p. 241] nome) era arrivata a Parigi a sedici anni per trovare un lavoro qualsiasi. Grazie ad alcune amicizie, s'era impiegata come operaia tagliatrice in una delle prime
industrie di confezioni. Era una ragazza sveglia e irrequieta e la ripetitività del lavoro, la lunga immobilità in mezzo alla polvere soffocante che si levava dalle stoffe l'avevano spinta presto a cercarne un altro. Una certa fortuna l'aveva assistita ed era riuscita a diventare commessa di un negozio di biancheria, non

sappiamo se in cambio di qualche favore. Sorridente dietro il suo banco, con sullo sfondo i modelli più seducenti di corpetti e di giarrettiere, armoniosamente disposti sugli scaffali, Nina sembrava ancora più attraente. Un giorno, il celebre pittore Didier Frédéric, che accompagnava la sua amante a far compere, l'aveva notata. Era stato colpito dal cupo splendore degli occhi, dall'incarnato reso ancora più pallido dal nero dei capelli, dalle forme che s'indovinavano piene sotto il bustino attillato. Quella donna mediterranea, quella femme italienne, sprigionava una sensualità insolita e l'artista aveva deciso sui due piedi di fare della sconosciuta ragazza che parlava un così curioso francese la sua nuova modella.

Dopo qualche tempo, Nina divenne non solo la sua modella preferita ma anche la sua convivente. Poi, di colpo, la vitalità che l'aveva sostenuta nel corso dei suoi ventinove anni parve abbandonarla, e la donna s'ammalò gravemente d'una malattia che nessun clinico fu in grado di diagnosticare. Sentendosi, così giovane, in punto di morte, fu lei stessa a chiedere al pittore di donare il suo corpo a un istituto scientifico perché potesse ancora servire a qualcosa. E Frédéric, quando fu il momento, obbedì, rivelandosi in questo uomo d'onore. Il trasporto della salma avvenne tuttavia nottetempo, di sotterfugio, e in modo quasi clandestino il povero corpo fu preparato per l'esposizione. Ragione per la quale, a distanza di soli pochi anni, nessuno sapeva più a chi quello scheletro fosse appartenuto...

[p. 242] Riprendiamo la nostra visita dall'atrio del Muséum, dove il visitatore è accolto da un gruppo marmoreo davvero impressionante, che ha per titolo Orangutan che strangola un selvaggio del Borneo, opera di Emmanuel Frémiet.

Di Frémiet nessuno si ricorda più, ed è un peccato, perché ai suoi giorni (1824-1910) fu scultore di fama e il suo capolavoro, la grande statua dorata di Giovanna d'Arco a cavallo, simbolo della Francia, da più di un secolo è al centro di place des Pyramides, meta preferita,

ancora oggi, dei cortei monarchici e d'estrema destra. Ma anche senza
la Pulzella d'Orléans, una ragione per ricordare Frémiet ci sarebbe: è forse il solo artista che abbia effigiato nel marmo, a parte le scene bibliche, mitologiche e di battaglia, un omicidio nel momento in cui si compie.

Soggetti analoghi all'Orangutan, al tempo in cui Frémiet lavorava, erano di moda. Chi visita il nuovo Musée d'Orsay, ridisegnato da Gae
Aulenti, può vederne due begli esempi: le sculture di Louis-Ernest Barrias e Jules-Félix Coutan che raffigurano la lotta contro i caimani e contro le aquile. Impegno e ferocia: da una parte le forze selvagge della natura, dall'altra il mondo umano e civilizzato; la natura sempre uguale a se stessa contro l'Europa dell'energia elettrica, delle macchine, dei trafori nelle Alpi: una radiosa aurora che si chiama progresso.

Un altro esempio ancora si può osservare nel cortile della Mairie del Vi arrondissement, in place Saint-Sulpice: un gruppo di una certa
imponenza (il marmo viene da Carrara) dal titolo Il centauro. Un uomo, per metà cavallo, che ha appena rapito una ninfa per scopi di
certo riprovevoli, viene affrontato da un giovane Ercole che lo stringe alla gola e sicuramente lo strangolerà. Ne è l'autore Adolphe
Grauk (1827-1920), anch'egli, come Frémiet, scultore di fama ai suoi
giorni: nel 1851 vinse il Prix de Rome e Il centauro venne presentato
all'Esposizione universale di fine secolo, prima di essere collocato appunto in place Saint-Sulpice.

[p. 243] Chi si ricorda oggi di Adolphe Grauk o di Emmanuel Frémiet?

Nel caso di Frémiet, però, questo oblio non è così semplice da spiegare. Dalla sua grande composizione scultorea, artisticamente superiore a tutte le altre, si dipana, anche in virtù del luogo in cui l'opera è stata collocata, un fitto reticolo di riferimenti che riguardano sia lo straordinario naturalismo della scena raffigurata, sia la particolare concezione di scienza che essa sottende. L'uomo, il "selvaggio", è già vinto: la posizione contorta del corpo

denuncia, prima ancora delle profonde ferite, un'orrenda agonia. Un
piccolo orango anticipa, nell'espressione eccitata del muso, lo scempio che di lì a poco verrà fatto del cadavere. Dell'orango assassino colpiscono l'ottusa freddezza dello sguardo, nonché la smisurata lunghezza delle braccia e delle dita che stringono la preda.

La statua venne collocata nell'atrio del Muséum d'histoire naturelle il 1o marzo 1898. Anno particolare:

il Xix secolo è agli sgoccioli e anche se nessuno può, com'è ovvio, immaginare l'imminente cataclisma, tutti ugualmente avvertono che gli
equilibri sui quali l'Europa s'è retta stanno scricchiolando. Appena due anni prima, nel 1896, s'era inaugurato al numero 20 bis di rue Chaptal, vicolo cieco sulle pendici di Montmartre, quel teatro della crudeltà e della paura, di cui ho raccontato nel capitolo "Aiuto, all'assassino!".

Secondo i dettami del naturalismo più estremo, a teatro, nella letteratura, nella pittura, nulla dev'essere taciuto o nascosto se è utile a rappresentare la realtà, per atroce o ripugnante che sia. Quanto più l'esecutore è preciso, tanto più la sua opera diventa rivelatrice. Anche l'orango assassino di Frémiet è figlio di questi canoni e, come sempre accade con le creazioni non illuminate dal genio, diventa un eloquente specchio delle inquietanti premonizioni che circolavano nello scorcio finale del secolo. Pochi decenni prima, del resto, lo scrittore americano Edgar Allan Poe [p. 244] aveva immaginato una scena analoga nel suo racconto Murders in the Rue Morgue (Gli omicidi della rue Morgue), che viene giustamente considerato il capostipite del romanzo poliziesco. Lo schema del plot
si può riassumere in poche parole: l'ispettore Auguste Dupin viene chiamato a indagare sulla morte violenta di due donne uccise in circostanze inspiegabili da una forza che appare misteriosa; i corpi straziati delle due sventurate sono stati cacciati su per la cappa del camino, in una stanza chiusa a chiave dall'interno, situata al terzo piano di uno stabile. Quale forza, e di quale entità, può aver perpetrato un delitto tanto efferato quanto inesplicabile? La soluzione offerta da Poe non solo scioglie il mistero ma costituisce la cifra originaria e, per così dire, la filosofia dell'autentico romanzo "giallo", figlio anch'esso del "razionalismo scientifico". Questa filosofia sostiene che non esiste circostanza, per assurda che

sembri, che non possa alla fine essere spiegata alla luce di cause interamente naturali. In altre parole, la regola base di ogni "giallo" è che, tolte di mezzo sulla base di deduzioni logiche tutte le false piste, quella che rimane, per quanto inverosimile possa apparire, fornisce la risposta giusta. Infatti, grazie al suo non comune senso della logica, l'investigatore Dupin scopre che il solo agente omicida che può aver agito in una stanza al terzo piano, chiusa a chiave dall'interno, ma la cui finestra è rimasta socchiusa, è uno scimmione fuggito qualche giorno prima da un circo. A un metro
o due dal davanzale, si protende il robusto ramo d'un platano...

Scolpito nello studio dell'artista, esposto tra la generale ammirazione al Salon del '96, il gruppo statuario di Frémiet fu collocato nell'atrio del Muséum national d'histoire naturelle, con una perfetta assonanza di gusto rispetto all'ambiente circostante; scelta che, anche un secolo dopo, appare davvero impeccabile. Fra l'altro il museo di cui sto parlando si trova, come ho già detto, ai margini del Jardin des Plantes, quasi di fronte al venerando ospedale
della [p. 245] Salpêtrière, lo stesso che fa da sfondo a tante commedie del Grand-Guignol e in cui il fondatore della scuola di neurologia, Jean-Martin Charcot (1825-1893), aveva condotto i suoi
studi sull'isteria.

Anche Charcot risente fortemente dell'atmosfera del suo tempo, come
il Muséum, con il suo orango assassino, e come il Grand-Guignol. non
so se in futuro si potrà dire di noi ciò che noi possiamo dire della fine del Xix secolo: sono, quelli, anni in cui tutto combacia e si compone in un eloquente quadro complessivo, in cui davvero tout se
tient.

Le lezioni sperimentali di Charcot alla Salpêtrière avevano lo scopo principale di individuare le cause dell'isteria. Le sue dimostrazioni cliniche rendevano evidente che in questa malattia si annida un intreccio profondo di disturbi somatici e disturbi mentali. Sigmund Freud, nell'autunno del 1885, a ventinove anni, aveva assistito a un ciclo delle sue lezioni nelle quali cominciava a circolare, latente, il concetto di inconscio. Ho chiesto una volta a uno psicanalista famoso come mai Charcot, che era arrivato così

vicino alla scoperta dell'inconscio, non riuscì mai a fare il passo conclusivo, individuando la componente nascosta della nostra psiche.
La risposta è stata: aveva alle spalle la tradizione razionalistica francese, la clarté, la filosofia di Des-cartes con il suo "cogito ergo sum". Ci riuscì Freud, invece, che era ebreo e veniva dalla cultura romantica del Doppelgänger, della personalità sdoppiata che
può spingersi fino alla schizofrenia, quello che oggi chiameremmo l'io diviso. Non so dire quale valore scientifico abbia questa spiegazione. Personalmente mi colpì, sembrandomi che, almeno sotto il
profilo letterario, risultasse piuttosto soddisfacente.

Aggiungo un altro elemento all'ampia divagazione che mi sono concesso. Sempre nel 1898, anno in cui venne inaugurato il Muséum
parigino, a Torino si aprì, in occasione del primo Congresso di medicina legale, il Museo di psichiatria e antropologia criminale nel quale Cesare [p. 246] Lombroso (1835-1909), autore de L'uomo delinquente, aveva raccolto documenti e risultati di anni di studio. Anche Lombroso aveva cercato per l'intera vita i legami possibili tra soma e psiche, le analogie tra l'espressione, la forma del volto di un individuo e le sue attitudini intellettuali, le sue coordinate psicologiche.

Fu questa una delle più profonde ossessioni di fine secolo. André de Lorde, il commediografo di cui ho parlato nel capitolo sul Grand-Guignol, aveva individuato
nell'inquietudine la peculiarità dei suoi anni: "Se si volesse caratterizzare lo stato d'animo della nostra epoca" aveva scritto "basterebbe una parola: l'inquietudine. Questa inquietudine si mostra
in ogni avvenimento. Che lo confessiamo o no, un'oscura angoscia attanaglia la maggior parte dei nostri contemporanei... Questo secolo
febbrile non ha conosciuto la gioia di vivere".

L'italiano Paolo Mantegazza (1831-1910), scienziato e benemerito divulgatore, deputato al Parlamento, nonché scrittore, affermò, con stupefacente coincidenza, più o meno lo stesso concetto. Nel saggio Il secolo nevrosico, afferma che il giro del secolo si contraddistingue per le sue "nevrosi" e che "il nevrosismo è parola nuova, perché serve ad esprimere una cosa che non esisteva, o era

così rara da non fermar l'attenzione degli osservatori". Anche per Mantegazza l'Ottocento si caratterizza quindi per le sue diverse forme "nevrosiche": l'ipocondria, l'isterismo, l'irritabilità, la debolezza e il disordine dei nervi. "La concezione dell'esistenza come competizione e come lotta" sostiene "ha tolto agli uomini la pace al punto che l'orologio è diventato un istrumento nevrosico per
eccellenza."
Chi potrebbe dargli torto?

Il Muséum national d'histoire naturelle di Parigi era stato, anch'esso, il frutto dell'accanimento di un uomo: Albert Gaudry, paleontologo, le cui date di nascita e di morte (1827-1908) combaciano quasi esattamente con quelle dello scultore Frémiet. la reputazione di Gaudry [p. 247] come uomo di scienza era soprattutto
legata alle sue radicate convinzioni evoluzionistiche e il museo, così come venne concepito, doveva esserne il manifesto. Il miracolo
che attende il visitatore di questo spazio è che la sistemazione voluta più di un secolo fa dal suo artefice è rimasta, ancora ai nostri giorni, praticamente immutata. Non durerà, temo: per il centenario della fondazione è prevista una ristrutturazione, e in Francia queste cose le fanno sul serio, anzi talvolta esagerano. Ancora oggi, comunque, il grande salone del pianterreno dedicato all'anatomia comparata è occupato da una sterminata cavalcata di scheletri: i più piccoli nelle prime file e poi, con meticolosa gradazione, i più grandi al centro, fino alle immense carcasse che chiudono la macabra sfilata verso la parete di fondo. Prima ancora delle differenze, l'occhio del visitatore coglie la gigantesca quantità di ossame cui fanno da corona, lungo le pareti, centinaia di
bacheche che contengono molte delle variazioni possibili rispetto al modello.

Con lo stesso approccio con cui il naturalismo esasperato del teatro e della letteratura registrava i comportamenti patologici dell'uomo, lo scienziato Gaudry e i suoi allievi mettevano sotto formalina, impagliavano, essiccavano ed esponevano la sequela di mostruose varianti nelle quali la natura si è prodotta: gli idioti, i microcefali, gli idrocefali, i "siamesi", gli scheletri di creature mai nate perché troppo difficili erano le condizioni della loro possibile esistenza.

C'era evidentemente molta fiducia nelle virtù esplicative della morfologia, ma c'era anche dell'altro, tant'è vero che in un numero della rivista "La Nature", dedicato appunto all'inaugurazione del museo, si possono leggere queste parole: "Le mostruosità studiate tempo fa da Geoffroy Saint-Hilaire, quei casi teratologici così interessanti dal punto di vista scientifico, ecciteranno vivamente la curiosità del pubblico e più d'un grido d'orrore si leverà tra le fila dei visitatori".

Sapevano dunque pure loro, i divulgatori, che la scienza poteva offrire lo spettacolo dell'orrore non meno dei [p. 248] circhi dove si mandavano in pista le più diverse mostruosità, o del teatro dove si studiavano i trucchi più ingegnosi per rappresentarle.

Un'ultima curiosità dello straordinario museo parigino riguarda il suo anfiteatro scientifico collocato al pianterreno, più o meno alle spalle del gruppo marmoreo di Frémiet. le pareti vennero decorate dal
pittore Fernand-Anne Piestre (1845-1924), detto "Cormon", altro artista a suo tempo celebre e ora dimenticato. Questo affascinante illustratore, che aveva fatto i suoi esordi nell'arte funeraria, s'era messo in luce con varie opere di grandi dimensioni, tra le quali una intitolata Il ritorno da una caccia all'orso nell'età della pietra (1884). Il successo di quel dipinto lo spinse a specializzarsi in raffigurazioni della preistoria. Nel quartiere di Pigalle, Cormon reclutava giovanotti robusti e fanciulle di bell'aspetto, per la maggior parte operai italiani disoccupati, facendoli posare nel suo studio camuffati in modo più o meno accurato da esseri della preistoria. Rivestiti con pelli di animali, gli uomini potevano reggere sulle spalle la carcassa d'una fiera uccisa, le donne potevano essere ritratte mentre macinavano il grano in un mortaio o
accendevano un fuoco di sterpi.

In quegli anni, la raffigurazione pittorica dell'età primitiva era per lo più limitata all'ennesima variante sulle disavventure di Adamo
ed Eva; la "laicità" di Cormon venne, di conseguenza, molto apprezzata. Lo Stato gli affidò la decorazione di numerosi monumenti
pubblici, il suo atelier divenne presto uno dei più celebri, la sua fama crebbe al punto che entrarono a far parte del gruppo dei suoi allievi Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Matisse e Picabia. Nonostante l'aspetto molto malinconico dei quadri e del volto stesso di Cormon,

pare che fosse un insegnante allegro e bonario, sempre pronto allo scherzo con i suoi studenti. Di questo artista è esposta, nell'anfiteatro del museo, una serie di grandi tele che ne ornano le pareti e che raffigurano La conquista della terra da parte dell'uomo: [p. 249] turgide membra, rozzi utensili, pelli d'animali, sfondi selvaggi, fumi di bivacchi, nuvole lontane. Dopo le saghe dei dinosauri e Jurassic Park, tutto molto datato, quasi commovente.

Poco lontano dal museo, all'estremità opposta del Jardin des Plantes, un altro edificio contiene la grande Galerie de l'évolution. l'intera costruzione, e la mostra, sono state ristrutturate negli anni di Mitterrand. il luogo è sempre pieno di bambini intenti ad ammirare animali che sembrano sbucati da Disneyland o a giocare con
schermi a colori sui quali l'evoluzione di una conchiglia viene resa attraverso una serie di animazioni.

Al Muséum d'histoire naturelle la scienza è presentata come sgomento, nella Galerie de l'évolution la scienza diventa un gioco pedagogico. Chissà se avevano ragione alla fine del secolo passato, o
se invece abbiamo ragione noi.[p. 250]

Xviii: Il "cigno di Livorno"
e il crocevia Vavin

C'è a Parigi un crocevia formato da due grandi boulevard, di cui potete leggere il nome solo nei libri di storia perché si tratta di un riferimento astratto, di un luogo più dello "spirito" che della toponomastica cittadina. E' un incrocio pieno di traffico, di gente e di luce, formato dai boulevard Raspail e Montparnasse che, fra l'altro, sono orientati quasi esattamente lungo gli assi nord-sud (Raspail) ed est-ovest (Montparnasse). L'ultimo capitolo di questo libro comincia proprio da qui, da quello che a suo tempo era molto noto come "carrefour Vavin". (L'unico riferimento concreto al nome "Vavin", che è una strada della zona, lo troverete sulle targhe che segnalano, pochi metri più in là, l'omonima fermata del metrò.)

Chi, evitando di farsi schiacciare dalle auto, si collocasse proprio in mezzo al crocicchio, potrebbe vedere, volgendosi verso occidente, le insegne di quattro importanti locali equamente ripartiti sui due marciapiedi di boulevard Montparnasse: tre caffè ("La Rotonde", "Le Sélect", "Le Dôme") e un ristorante ("La Coupole"). La scoperta delle strade che convergono nel crocevia può

cominciare con questa insolita occhiata panoramica. Quei caffè e quel
ristorante, che del loro splendente passato conservano oggi poco più
del nome, diventarono i luoghi simbolici di una generazione di artisti, anzi di un'epoca, che ebbe inizio con i primi anni del secolo e si chiuse, più o meno definitivamente, con il crac di Wall Street nel 1929.

Cercherò di ricordarla, quest'epoca, soprattutto attraverso [p. 251]
le storie, molto belle e molto tristi, di un uomo e di una donna. L'uomo, che fu non solo un grande artista ma divenne già in vita una
figura semileggendaria, era destinato, dopo la morte, a un'immensa
fama. La donna, che poteva diventare una prostituta da pochi franchi
a notte, riuscì invece a imprimere, all'epoca e alle strade di cui sto parlando, un connotato di vitalità, di spensierata e un po' ribalda allegria, di impudicizia spinta fino alla più sbalorditiva sfacciataggine.

La storia non comincia però da loro, bensì da un portone. Una delle strade che partono dal crocevia si chiama rue Delambre: al numero 22 si trova un edificio il cui passo carraio è chiuso da un'alta porta verde a due battenti. Dentro, dopo pochi metri, si apre
un piccolo cortile. Non c'è niente di particolare, in quel cortile, che vada segnalato: un'altana, forse, una scala di legno sulla destra, il lastricato che ricopre il suolo, una piccola fuga di tetti, una porticina. Ciò che conta è l'atmosfera che sprigiona questo insieme, disordinato e casuale, di piani visivi. Perché settant'anni fa, nel periodo a cavallo della prima guerra mondiale, l'effetto ottico che il quartiere doveva produrre credo fosse molto simile, anche se più in grande, ovviamente, a quello che produce oggi
il cortile, rimasto intatto, del numero 22.

Per un curioso destino, a Parigi le due zone preferite dagli artisti erano concentrate a nord e a sud della città, ed erano entrambe "intitolate" a dei monti: Montmartre a nord, Montparnasse
(Mont du Parnasse) a sud. Ci furono alterne vicende che fecero

preferire ora l'uno ora l'altro quartiere; tuttavia resta che, nei primi decenni del secolo, la vita e i movimenti artistici si concentrarono prevalentemente attorno al "carrefour Vavin", un'area
di nemmeno un chilometro quadrato.

In rue Campagne-Première, poco più a sud, si può ancora vedere un
edificio del 1911 nel quale molti pittori ebbero i loro studi: ampie finestre per la luce e soprattutto, [p. 252] cosa davvero insolita per l'epoca, riscaldamento centrale, telefono, elettricità. La modernità degli impianti ne fece un immobile prestigioso e alla moda.

Quasi adiacente a esso c'è l'hôtel Istria - corridoi stretti, stanze piccole, modesto fino alla malinconia - in cui alloggiarono fra gli altri Kis-ling, Picabia, Rilke, Tzara, Satie, De Chirico, una colonia di pittori, musicisti e poeti tenuti insieme dal desiderio comune di rompere le regole della tradizione.

Al numero 3 della stessa strada, apriva i battenti, modesti ma provvidenziali, un bistrot, potremmo definirlo un'osteria, tenuto dalla leggendaria Rosalia Tobia, donna di cui s'è conservato a lungo il ricordo, che era arrivata a Parigi nel 1887, appena ventenne, come
cameriera della principessa Ruspoli. In seguito aveva posato come modella, in particolare per William Adolphe Bouguereau (1825-1905)
che aveva lo studio nel quartiere, al 75 di rue
Notre-Dame-des-Champs, e che amava dipingere, prendendo a pretesto
allegorie, simboli e miti, opulente nudità femminili: carne da pennello. La sua bravura nel genere detto spregiativamente pompier (*)
era riconosciuta da tutti: numerose le opere che gli venivano commissionate e, di conseguenza, molto alti i suoi onorari. Con concreto orgoglio, il pittore usava dire: "Ogni volta che vado a pisciare, mi costa cinque franchi".

Con il trascorrere degli anni, Rosalia (diventata Rosalie) aveva abbandonato il mestiere di modella trasformandosi in mère nourricière, in nutrice, quasi sempre a credito, di artisti affamati. I suoi pentoloni di pastasciutta, che cucinava aiutata dal figlio Luigi, sfamarono, a partire dal 1909, per quasi un ventennio e con rara equità, i muratori dei cantieri per la costruzione di nuove case nella zona e i pittori che facevano capolino dai loro gelidi atelier

col ventre "bucato" da una dieta involontaria.

[p. 253] Ci si è chiesti ripetutamente quali elementi portarono Parigi, in quel periodo, a diventare la capitale europea con la più alta concentrazione d'artisti. Il principale contributo, senza dubbio, lo diede la rivoluzione degli impressionisti, che si consumò negli anni a cavallo tra il Secondo Impero e l'inizio della Terza Repubblica. Fino a quel momento, infatti, in Europa le capitali della pittura erano state prevalentemente Monaco per il Nord e Roma per il Sud. La prima generazione degli impressionisti (Monet, Sisley, Pissarro) e soprattutto la fama raggiunta da pittori come Gauguin, Van Gogh e Cézanne, ribaltarono la situazione a favore della capitale francese e resero a poco a poco celebre la zona di Montparnasse.

Ma il quartiere non sarebbe diventato ciò che fu, se non avessero concorso alla sua affermazione altri elementi tra i quali uno ebbe importanza fondamentale: l'atteggiamento di grande tolleranza che le autorità dimostrarono nei confronti del modo di vivere, spesso eccentrico fino alla provocazione, degli artisti che lo abitavano. Montparnasse diventò in quegli anni una specie di porto franco dove venivano tollerate violazioni di regole altrove impensabili. Una sorveglianza tanto discreta quanto abile impedì che nelle strade adiacenti al carrefour Vavin dilagasse quella prostituzione di massa, con relativo sfruttamento, che, partendo da Pigalle, era diventata uno dei prevalenti connotati di Montmartre. In tutto il quartiere fu in esercizio una sola casa di tolleranza, piuttosto elegante nelle sue decorazioni déco, "Le Sphinx", al 31 di boulevard Edgar Quinet.

Alla voga di Montparnasse contribuì anche la maggiore agiatezza che, dalla fine della guerra alla drammatica crisi della Borsa di New York, si diffuse in Europa. I soldi fecero aumentare il numero delle gallerie; i mercanti d'arte, vendendo di più, cominciarono a finanziare i loro artisti; e il denaro, il successo e le eccentricità innestarono un circolo virtuoso che trasformò la pittura, e i pittori, in "prodotti" alla moda: quando denaro e favore del pubblico si uniscono [p. 254] ci sono buone possibilità che il fenomeno, estendendosi, dilaghi. Così fu.

I quattro locali pubblici da cui abbiamo cominciato il nostro itinerario diventarono allora non solo dei luoghi di sosta, ma dei

veri punti di riferimento. Gli americani passavano le loro giornate al "Sélect", quasi sempre, e quasi tutti, ubriachi; "Le Dôme", forse il più antico caffè della zona, era il preferito di tedeschi e scandinavi, mentre "La Rotonde", che aveva aperto poco prima della
guerra, rimase a lungo il bistrot frequentato dai russi. Bisognava peraltro saperlo che i russi erano lì, perché, a differenza degli americani che sedevano ai tavolini della terrasse, essi se ne stavano
acquattati in una retrosala che occupavano praticamente in esclusiva.
Trascorrevano i pomeriggi fumando senza posa, leggendo vecchi giornali del loro paese, giocando a scacchi o impegnandosi in interminabili discussioni. In anni successivi anche Trockij e Lenin diventarono clienti abituali della "Rotonde". O, almeno, così vuole la leggenda: perché, a proposito di Trockij, girò a lungo l'aneddoto di una guida turistica che portava i visitatori a vedere il tavolino dove il grande dirigente politico abitualmente sedeva. Indicava, però, ogni volta un tavolino diverso.

In quella stretta sala passarono comunque tutti, e non solo i due protagonisti di cui tra poco ci occuperemo, ma anche Soutine, Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Derain, Vlaminck, Pascin...

Fra i tanti russi, Trockij era l'unico cui interessasse davvero la pittura, anche se la amava a suo modo, ovviamente. Vlaminck ricorda
nelle sue memorie che un giorno gli disse: "Mi piace molto il tuo modo di dipingere, però dovresti ritrarre minatori, operai, esaltare il lavoro". I canoni di un realismo socialista avant-la-lettre erano già contenuti tutti in quelle poche parole, troppo ingenue per non essere autentiche.

[p. 255] Ai tavoli della "Rotonde", seppur per un breve periodo, sedette anche Pablo Picasso, lavoratore frenetico, che ebbe il suo primo atelier in rue Schoelcher. ordinava un café-crème (Parigi scoprirà solo nel secondo dopoguerra l'espresso) e se ne restava lì seduto, generalmente solo, senza nemmeno togliersi il curioso copricapo a quadri che portava a quel tempo. Il quartiere non doveva
piacergli molto, e del resto confessò più volte il suo disprezzo per quegli avanguardisti a suo dire chiacchieroni e, per la maggior parte, inconcludenti. Lui, tra i più geniali della sua generazione, preferiva rimanere in silenzio, almeno al caffè. Nel 1917, al ritorno

da un viaggio a Roma dove aveva eseguito una scenografia per i "Ballets russes", abbandonò definitivamente il quartiere e si spostò in un atelier sull'altra riva della Senna, in rue La Boétie.

Anche il patron della "Rotonde", Victor Libion, era destinato a diventare un personaggio semileggendario: capelli a spazzola, eterna giacchetta grigio ferro, modi un po' rudi da sottufficiale che nascondevano grande astuzia e generosità. L'esposizione a mezzogiorno della sua terrasse non sarebbe probabilmente bastata a trasformare "La Rotonde" in un locale tanto alla moda, se non fosse intervenuta anche la bonomia di Libion: aveva dato ordine ai camerieri di non chiedere mai ai clienti il raddoppio della consumazione. Così, con un café-crème da 15 centesimi, si poteva restare seduti al tavolo per intere giornate.

Quasi di fronte a questo celebre caffè, nel 1927 nacque il ristorante "La Coupole". Montparnasse era diventata una vera attrazione e due intraprendenti commercianti, Fraux e Lafon, individuarono, cinquanta metri più in là del "Dôme", un vecchio magazzino di legna e carbone ormai anacronistico nell'atmosfera chic-cosmopolita del quartiere. Sorgeva su un terreno che, ai tempi di Luigi Xvi, faceva parte di uno dei pochi vigneti rimasti all'interno della cinta delle mura. Forse questo era un segno del destino: alla "Coupole" il vino sarebbe corso a fiumi.

Il ristorante, dalle pitture murali in pura art déco, aprì le [p. 256] sue porte la sera del 20 dicembre 1927, con una festa che segnò l'apogeo dei fasti di Montparnasse. I produttori dello champagne Mumm, credendo di largheggiare, avevano inviato per l'inaugurazione 1500 bottiglie: a mezzanotte erano già tutte vuote e il capocameriere venne spedito di corsa, in taxi, a fare un nuovo pieno al magazzino generale della celebre azienda vinicola. In una sola notte, la folla degli invitati inghiottì 3000 uova sode, 1000 paia di salsicce, 10'000 panini, 800 dolci. Alle cinque del mattino intervenne la polizia per far sgomberare il locale dagli avventori più "affezionati". Avevano preso parte alla vernice artisti e intellettuali famosi, tra cui Kisling, Vlaminck, Foujita, Cocteau, Pierre Benoît, Blaise Cendrars, ma anche alti funzionari, magistrati, professionisti influenti. Il successo era assicurato, e sarebbe

durato a lungo: le pitture déco sono tuttora su quei muri.

Nelle pagine precedenti non ho mai fatto, di proposito, i nomi dei due protagonisti cui accennavo all'inizio di questo capitolo: Amedeo Modigliani e Alice Prin, più conosciuta come "Kiki di Montparnasse".

Amedeo Modigliani, fratello del deputato socialista Emanuele, era arrivato a Parigi nel 1906 e aveva cercato alloggio, dapprima, nella zona settentrionale, intorno a Montmartre. Non c'era artista che non abitasse in quel quartiere, e anche Modigliani si era adeguato. Anzi, si era talmente adeguato che le sue opere di quel periodo (in prevalenza sculture) non lasciano quasi presagire la fiamma, diciamo pure il genio, che in seguito brucerà fino in fondo la sua vita. Si intuiva che Modigliani era un vero talento, ma certo nessuno si sarebbe occupato di lui se fosse rimasto l'artista che appariva allora.

Circa un anno dopo il suo arrivo, tutto di colpo cambiò: accadde qualcosa di cui conosciamo solo le conseguenze esteriori. All'alba di un certo giorno, il giovane livornese venne trovato ubriaco fradicio, in stato quasi comatoso. Da quel momento non smetterà più di bere, anzi unirà [p. 257] all'alcol le droghe più diverse in un miscuglio micidiale. Per molti mesi, Modigliani e Utrillo saranno senza discussione i due più accaniti bevitori della Butte Montmartre. Utrillo-Litrillo continuerà a vedere Modì anche quando il pittore italiano si trasferirà a Montparnasse e prenderà alloggio nella baracca di un cantiere di rue Vavin.

Ho sempre pensato, senza averne la prova, che il cantiere fosse quello sorto nel 1912 per la costruzione del bel palazzo situato al numero 26. La facciata dell'edificio, ricoperta di maioliche chiare, venne concepita dall'architetto Sauvage con una serie di terrazze che, piano dopo piano, rientrano l'una rispetto all'altra, dando un effetto complessivo di ariosità, di verde e di solare luminosità. Bernardo Bertolucci in Ultimo tango a Parigi ne fece l'"esterno" dell'abitazione del protagonista.

Ubriaco o no, Modigliani comincia a dipingere con un ritmo frenetico. In pratica, a parte le funzioni vitali, non ha tempo per altro. Lo chiamano "Le cygne de Livourne", il cigno di Livorno: è il più bello di tutti gli artisti, di una bellezza conturbante, da angelo caduto, che dicono "all'italiana", forse per la mobilità e l'eccezionale luce dello sguardo che nemmeno l'alcol riuscirà ad

appannare, e che conserverà fino all'ultimo. Per tre franchi, quando li ha, va a mangiare un piatto di spaghetti da Rosalie, in rue Campagne-Première. E, quando non ha soldi, paga con qualche disegno, a volte un intero album, che Rosalie getta, sbuffando un po', su uno scaffale. Chissà che fine avranno fatto quegli schizzi: distrutti, smarriti o forse, secondo alcune testimonianze, rosicati dai topi che in quel bistrot non mancavano certo.

Anche alla "Rotonde" Modigliani beve a credito, cercando di vincere a dadi con Victor Libion. quando perde, paga anche lì in tele e in disegni. Il critico d'arte Florent Fels ci ha lasciato di lui questa commovente testimonianza: "A volte, lontano nel buio del viale, si ode salire un grido inumano, come di belva inseguita, un grido da fiera colpita a morte". E' Modigliani che, ubriaco, urla alla luna.

[p. 258] Un eccezionale testimone della vita di Modì è lo scultore Ossip Zadkine, di origine russa, sbarcato a Parigi nel 1909, di cui si può visitare l'atelier-museo al numero 100 di rue d'Assas. "Andavo spesso a trovarlo" ha ricordato anni fa in un'intervista. "Il suo studio era una scatola di vetro. Avvicinandomi lo scorgevo disteso su un letto minuscolo... intorno, dappertutto, fogli bianchi, al muro e per terra, coperti di disegni... gli sbuffi d'aria che entravano dalla finestra aperta agitavano i disegni appesi con una semplice spilla... lui, così bello, così fine nell'ovale del viso, si svegliava irriconoscibile, giallo, i tratti tirati. Il dio hascisc non risparmiava nessuno."

Fu proprio Zadkine a presentare a Modigliani la poetessa inglese Beatrice Hastings. fra i tanti amori del pittore livornese, questo fu uno dei più tumultuosi e infelici. Il loro legame durò più o meno due anni, e in esso si mescolarono le stravaganze dell'uno e dell'altra. Amedeo continuava a bere e a drogarsi, Beatrice non faceva nulla per aiutarlo. Alla fine la passione che li aveva uniti si spense in una lunga serie di rancori. Amedeo declamava a memoria interi canti della Divina Commedia, e Beatrice, che a dispetto del suo nome disprezzava Dante, replicava recitando Milton, detestato da Modigliani. Questa

contesa poetica, in sé poco comprensibile, celava evidentemente dell'altro che possiamo forse immaginare, ma senza averne le prove certe. Un giorno la donna uscì di casa e sparì: di lei non si seppe più nulla.

L'amore più grande di Modì fu, però, quello degli ultimi anni della sua vita. E' possibile che abbia incontrato Jeanne Hébuterne, la sua appassionata amante, all'accademia di pittura Colarossi (dal nome del gestore, un altro ex modello italiano), situata al numero 10 di rue de la Grande Chaumière, nel cuore di Montparnasse. Un'altra Académie, meno famosa, è tuttora in quella strada al numero 14, e il giorno in cui, progettando questo libro, vi sono entrato per un sopralluogo, mi sono trovato per caso, non senza qualche imbarazzo, nel pieno di una sessione [p. 259] di nudo dal vero. La modella era reclina in una posizione sfrontata, che stranamente contrastava con la sua espressione annoiata. Intorno qualche uomo, parecchie signore di mezz'età, un gran numero di giapponesi, maschi e femmine.

Quando si conobbero, nella primavera del 1917, Jeanne aveva diciannove anni, Amedeo trentatré. Lei era figlia unica di genitori rigidamente cattolici e abitava con loro in un bell'appartamento al numero 8 bis di rue Amiot, dietro il Panthéon. voleva diventare un'artista come il fratello maggiore, André, ma il padre e la madre avevano tentato a lungo di contrastarla; alla fine, come sempre accade, avevano ceduto. Chi la conobbe la descrive così: "Di carnagione scura, di modi gentili, con un volto regolare, occhi vagamente orientali... un'aria lontana, quasi sognante". S'innamorarono l'uno dell'altra a prima vista, e il loro fu un sentimento di tale intensità che per qualche mese Amedeo smise di ubriacarsi e di drogarsi tutti i giorni.

I genitori di Jeanne erano sconvolti dalla relazione della figlia con un uomo ebreo, straniero e, per di più, che conduceva una vita così sregolata. Messa di fronte a un aut-aut drastico, la ragazza preferì lasciare la famiglia piuttosto che il suo amore. I due andarono a vivere al numero 8 di rue de la Grande Chaumière, in un piccolo appartamento all'ultimo piano che si affacciava sul cortile e

nel quale, dalle ampie vetrate, entrava una gran luce ma anche, nei
rigidi inverni parigini, un freddo quasi intollerabile. Il poeta e mercante d'arte polacco Leopold Zborowski, detto familiarmente Zbo,
li aiutò a trovare un po' di arredo (soprattutto una stufa) e Amedeo tinteggiò di sua mano i muri, in colori brillanti: arancio e ocra.

Ancora oggi, chi percorre questa breve strada può vedere, all'altezza del numero 8, una piccola targa discreta, quasi nascosta, su cui è scritto "Atelier Modigliani".

Nel tardo autunno del 1918, a Nizza, dove si erano provvisoriamente
[p. 260] trasferiti per le peggiorate condizioni di salute di Amedeo, nacque Gina. Il pittore aveva ripreso a bere, e il suo fisico cominciava a risentirne. Disponiamo di numerosi testimoni dei suoi ultimi mesi di vita. Una è Thora Klinkowstroem, ragazza dell'alta borghesia svedese e studentessa d'arte, che poi sposerà Nils Dardel.
era giunta a Parigi nell'ottobre del 1919, aveva conosciuto Modigliani alla "Rotonde" e si era offerta di posare per un ritratto: fu uno degli ultimi. La giovane ci ha lasciato questa descrizione dello studio: "Il pavimento era ricoperto da un tappeto di carbone e di fiammiferi... c'era una grande tavola con i materiali da pittura, un bicchiere e una bottiglia di rum; due sedie; un cavalletto con una
tela sopra. In un angolo una stufa che riscaldava bene la stanza". Ed
ecco come racconta il modo di lavorare di Amedeo: "Dipingeva velocemente, bevendo un po' da una bottiglia di rum, "contro la tosse", diceva, e in effetti tossiva moltissimo. Tornai per diversi pomeriggi e mi piaceva sempre di più, anche se non potevo parlargli
perché non sapevo una parola né di francese né d'italiano". Ancora: "La ragazza francese che chiamava "mia moglie" non s'affacciò mai nello studio. Era incinta: creatura minuta e leggera che guardava terrorizzata il mondo e mi trattava sempre con sospetto".

Quindi Jeanne era di nuovo incinta e Amedeo tossiva moltissimo perché la tisi lo stava portando via. Zborowski fece di tutto per migliorare le condizioni di vita di Modigliani che lavorava in continuazione, beveva troppo, mangiava troppo poco e male: per un
intero inverno s'era nutrito di fagioli. Gli amici che si recarono a

trovarlo quando ormai agonizzava riferiscono che il pavimento della stanza era disseminato di scatole vuote di sardine, a lungo suo unico
alimento. E dire che un medico, chiamato da un conoscente, aveva già
da tempo riconosciuto i sintomi della meningite tubercolare, ma quella diagnosi non aveva cambiato in niente le abitudini del pittore, forse nemmeno i suoi sogni. Negli ultimi mesi di vita diceva spesso di voler tornare in Italia con Jeanne e la bambina; [p. 261] nei suoi discorsi ricorse più volte, in italiano, l'espressione "cara Italia"... Povero, infelice, commovente Amedeo: l'Italia non l'avrebbe più rivista.

In una rigida e piovosa giornata del gennaio 1920, Modigliani si recò con un gruppo di amici a visitare lo studio del pittore spagnolo Eduardo Benito. Quando vi giunsero, tuttavia, non volle salire, rimase fuori e aspettò all'aperto per quasi due ore. Al ritorno si sentì malissimo; chiese agli altri di lasciarlo solo perché doveva "aspettare una nave che lo avrebbe portato nel paese dei miracoli".

In qualche modo riuscì a salire fino al suo appartamento all'ultimo piano. Fatalità volle che i due amici più fedeli, Zbo e Manuel Ortiz de Zarate, in quei giorni fossero uno fuori Parigi e l'altro nell'impossibilità di andare a trovarlo. Quando finalmente Ortiz si recò nell'appartamento, Modigliani giaceva a letto, invano cullato da
Jeanne, la stufa spenta, la stanza gelida. Il medico, che fu subito chiamato, ordinò il ricovero d'urgenza in ospedale: l'Hospice de la Charité in rue Jacob.

L'artista non si riebbe mai dal coma e due giorni dopo, il 24 gennaio 1920, morì. Jeanne, ormai al nono mese di gravidanza, era stata accompagnata in un albergo del quartiere: appresa la notizia, reagì con apparente calma e chiese di vedere la salma del suo Amedeo.
All'uscita dalla camera ardente, gli amici più intimi cercarono di persuaderla a farsi ricoverare a sua volta in ospedale, ma lei rifiutò, dicendo che sarebbe tornata a casa dei genitori. In effetti tornò nell'appartamento di rue Amiot, ma alle tre del mattino del 25
gennaio si lanciò dalla finestra della sua stanza, al quinto piano dello stabile; morì all'istante insieme al suo bambino.

Quella doppia tragedia fu seguita da una serie di incidenti lugubri e grotteschi insieme. La famiglia Hébuterne, tale doveva essere il

risentimento per Jeanne, rifiutò di accoglierne la salma. Il cadavere fu trasportato, su un carretto a cavalli, fino al numero 8 di rue de la Grande Chaumière [p. 262] dove persino la portiera dello stabile oppose resistenze al suo ingresso, al punto che dovette intervenire la polizia per convincerla. Trentasei ore dopo il suicidio di Jeanne, alle due e trenta del pomeriggio del giorno 27, si tennero i funerali di Modigliani con larga partecipazione di amici e di estimatori. Il fratello Emanuele aveva telegrafato dall'Italia: "Copritelo di fiori", e il suo desiderio venne esaudito: la bara di Amedeo arrivò al cimitero del Père Lachaise sommersa di fiori.

Solo in un secondo tempo, vinta la collera familiare, Jeanne poté raggiungerlo. Oggi i loro corpi riposano sotto una stessa lastra nel cimitero del Père Lachaise, sulla quale sono incise, in italiano, queste parole: "Amedeo Modigliani, pittore. Nato a Livorno il 12 luglio 1884, morto a Parigi il 24 gennaio 1920. Morte lo colse quando giunse alla gloria. Jeanne Hébuterne, nata a Parigi il 6 aprile 1898, morta a Parigi il 25 gennaio 1920. Compagna devota fino all'estremo sacrifizio".

Tutt'altro tenore, tutt'altro colore, ebbe la vita di Kiki de Montparnasse che, in un passaggio delle sue memorie, così ricorda, nel suo "spericolato" francese, l'incontro con Modigliani al bistrot di Rosalie: "Ci prendevo una minestra. Qualche volta mi facevo strillare per la faccia tosta di spendere solo sei soldi per la minestra! Il cliente che dava più filo da torcere a Rosalie era Modigliani, che passava il tempo a fare certi rutti che mi facevano tremare dalla testa ai piedi. Ma quant'era bello!".

Chi era Kiki? Una risposta la fornisce lei stessa nel suo Diario (*) che si apre così: "Sono nata il 2 ottobre 1901 in Borgogna... Eravamo sei piccoli figli dell'amore: i nostri signori padri avevano dimenticato di riconoscerci".

Quando l'insolita famiglia Prin si trasferisce a Parigi, la disinvolta madre di Kiki tenta di avviare la figlia quattordicenne al mestiere di fornaia. Invano. Rimproverata [p. 263] spesso dalla padrona del forno in cui lavora, la giovane si licenzia dopo una tremenda sfuriata scatenata dal fatto che la donna l'ha definita "puttanella" perché si annerisce le sopracciglia con i fiammiferi bruciati. E scopre il mestiere di modella, che non è certo pagato

bene, ma che le sembra molto meno noioso di quello che la costringe a
impastare la farina per ore e ore. "Incontrai" annota "un vecchio scultore che, essendosi accorto che avevo bisogno, mi chiese di posare per lui. Mi ha fatto un po' d'effetto spogliarmi, ma dal momento che era necessario..." Si mette subito male. Qualcuno avverte
la signora Prin che sua figlia si spoglia nuda nelle stanze degli uomini; un giorno, la donna (che, visti i suoi precedenti, non era certo la persona più adatta per redarguirla) fa irruzione nello studio come un'ossessa: "Stavo posando. M'ha gridato che non ero più
sua figlia, che ero un'ignobile p...".

Kiki è una ragazzina, ma accoglie la scenata materna come una liberazione. E' come se tutto quel "teatro" le avesse fatto scoprire di colpo la sua vera vocazione: le piace esser guardata mentre è nuda, se poi quel piacere viene anche pagato, tanto meglio. Adesso è
solo questione di trovare il modo più "conveniente" per cominciare davvero la nuova vita: "Una mia amica mi suggerì di lasciarmi "sedurre" da qualche vecchio, sostenendo che non c'è nessuno che può
sverginarti meglio senza dolore". Più o meno andò così, anche se per
completare l'operazione ci vollero, per usare un eufemismo, più mani.

I pochi brani che ho riportato, tratti dal suo diario, ci hanno introdotto al personaggio. Per qualche anno Alice Prin, o Kiki, fece, come si dice in gergo, "la vita": un po' puttana, un po' mantenuta, di tanto in tanto operaia, soprattutto durante gli anni di guerra, in ciascun mestiere diede comunque prova di uno straordinario senso della curiosità, di una smisurata sfrontatezza. Anche quando fu adulta continuò ad andare in giro senza indossare niente sotto l'abito, consapevole della sua aggressiva, vistosa femminilità. Racconta il pittore Tsugouhara Foujita (una [p. 264] delle più spiccate personalità di Montparnasse in quegli anni) di cui fu modella: "Entrò nel mio studio silenziosa, con timidezza, le punte delle piccole dita infilate nel rosso della bocca, muovendo con orgoglio le anche. Si tolse il cappotto e sotto era completamente nuda, un fazzolettino colorato appuntato nello scollo del soprabito aveva dato l'impressione che avesse un vestito".

Non è il solo ricordo delle sue sedute di posa che la giovane

lascia all'artista giapponese. Bisogna infatti sapere che la disinvolta Kiki aveva, unico punto debole della sua procace nudità, peli pubici così scarsi che, in certe occasioni, li "infoltiva" artificialmente disegnandoli uno per uno con la matita da trucco. Il pittore era incuriosito, e divertito, da questa sua particolarità. "Ciò che lo ha colpito è stata la mia gattina implume" scrive la modella. "Spesso mi veniva vicino piazzando il naso a due centimetri
dalla cosa per controllare se i peli erano cresciuti durante la seduta. Con la sua curiosa vocetta esclamava: "Molto diveltente, niente pelini"."

Tra i numerosi aneddoti che costellano la vita di questa donna straordinaria, voglio riferirne due che riguardano la sua vocazione esibizionistica, ma ne descrivono bene anche il temperamento.

Quando Montparnasse diventò un quartiere di moda, cominciò anche
l'affollamento di curiosi e turisti e chiunque, naturalmente, poteva distinguere un habitué da un visitatore occasionale. Poteva accadere
allora che Kiki, avvistata una famigliola molto per bene, molto borghese, domandasse: "Posso fare qualcosa per questi bravi signori?"
e, girandosi di schiena, di colpo sollevasse la gonna scoprendo il suo bellissimo posteriore.

In un'occasione quest'esibizione si colorò diversamente. Un giorno arriva alla "Rotonde" una giovane donna in lacrime: Kiki viene a sapere che le è appena morto un figlio e non ha nemmeno i soldi per
pagare il funerale. Come niente fosse, entra nel vicino ristorante e comincia il giro dei clienti: davanti a ogni tavolo solleva la gonna, fa [p. 265] vedere la "gattina" e chiede "due o tre franchi per lo spettacolo". Quando torna al caffè ha un cappello pieno di denaro che
rovescia sul banco: "Qui ce n'è per pagare il funerale" dice "e anche per comprarti un vestito".

Come Suzanne Valadon, e chissà quante altre modelle, Kiki divenne
la compagna occasionale, o l'amante, di tutti gli artisti per i quali posò. Uno dei suoi amori più duraturi fu però quello con l'americano

Man Ray, uno dei grandi del movimento Dada. Ray, che era arrivato a Parigi nel luglio 1921, conobbe Kiki quasi subito e naturalmente la loro relazione cominciò durante una seduta di posa, in questo caso fotografica. Kiki aveva accettato con riluttanza di posare, temendo che il suo "difetto" venisse svelato dalla spietata fedeltà d'una foto. Ray, geniale innovatore della tecnica fotografica, riuscì però a convincerla e così ricorda quell'incontro nel suo libro Self-portrait (Autoritratto): "Lei cominciò a spogliarsi mentre io restavo seduto sul bordo del letto con la macchina fotografica davanti. Quando uscì da dietro lo schermo, le feci segno di avvicinarsi e di sedermi accanto. La cinsi con un braccio, lei fece lo stesso con me; le nostre labbra s'incontrarono e ci lasciammo cadere. Quel pomeriggio non facemmo nemmeno uno scatto".

E dire che Kiki, nel suo diario, aveva parlato di lui in questi termini: "Ho conosciuto un americano che scatta certe foto niente male. Sono diventata la sua modella. Ha un accento che mi diverte e l'aria della persona misteriosa. Mi dice sempre: "Kiki, no guardarmi così. Voi mi turbi"" (Kiki, ne me regarde pas comme ça! Vous me trouble).

Fu il grande amore ma, come tutti gli amori, un giorno finì e non c'era ragione di fingere che potesse continuare. Per la donna si aprì come una seconda vita: ebbe molti altri amanti, si esibì come cantante nei cabaret, tra i quali uno tutto suo, "L'Oas-is", in rue Vavin. il suo repertorio si basava su motivi da caserma come Les trois orfèvres o Les filles de Camaret, canzonaccia ribalda che apre con le parole [p. 266] "Les filles de Camaret se disent toutes vierges..." (le ragazze di Camaret dicon tutte d'esser vergini) e continua smentendo in mille modi l'affermazione iniziale. Provò anche a dipingere, ebbe le sue "personali", e interpretò i ruoli di "femmina perduta" in otto film dai titoli indicativi: Le capitaine jaune o Cette vieille canaille... Fece tutto come faceva l'amore: in piena libertà, spensieratamente, senza pudore, senza remore, senza preoccuparsi di essere criticata. Ed ebbe grande successo quando pubblicò, a ventinove anni, le sue memorie.

Ernest Hemingway accettò di scriverne la prefazione per l'edizione americana. Lo scrittore, uno degli appartenenti alla "Lost generation" (di cui tanti artisti fecero parte: da Fitzgerald a Dos Passos, da Henry Miller al musicista Gershwin), era giunto a Parigi

per la prima volta nel 1921, trovando alloggio in rue Descartes, a pochi passi dall'ultima dimora di Verlaine. Conobbe Kiki, fu probabilmente tra i suoi amanti, e d'altronde non era difficile. La sua prefazione, la prima in assoluto che scrisse, è ricca di brio, di humour, di osservazioni acute. Racconta "del suo corpo splendidamente
bello, della sua voce gradevole, voce adatta a parlare, più che a cantare. Kiki ha certamente dominato l'era di Montparnasse più di quanto la regina Vittoria abbia dominato quella che si chiama vittoriana". E, a proposito del libro, aggiunge: "E' scritto da una donna che, per quanto ne so, non ha mai posseduto una stanza tutta
sua. Eppure credo che alcune sue pagine vi ricorderanno, e potrebbero
addirittura essere paragonate a quelle di un altro libro scritto da Daniel Defoe, che ha come titolo il nome di una donna". Il riferimento è a Moll Flanders; e non si capisce se, valore letterario a parte, il confronto tra i due personaggi sia più lusinghiero o più ironico.

L'era di Kiki, e di Montparnasse, conclude Hemingway, è comunque
finita. La sua prefazione è del 1930: lo scrittore americano avverte che quel miracolo di creatività e di stravaganza, quella miscela irripetibile di tragedia e di gioia di vivere che il quartiere era stato per due o tre decenni, [p. 267] si stava ormai esaurendo. In quel 1930, anno primo dopo la Grande Crisi, la zona appariva a Hemingway "ricca, prospera, ben illuminata, piena di dancing e di toilette firmate". Vale a dire, il massimo della volgarità.

Anche il declino di Kiki fu repentino. Il locale "L'Oasis" di rue Vavin, poi ribattezzato più banalmente "Chez Kiki", non ebbe successo. Colei che era stata la "regina di Montparnasse" cominciò a
fare tournée in provincia durante le quali ebbe varie disavventure, compreso un arresto per essersi fatta coinvolgere in una rissa tra marinai. Quando in questura dichiarò d'avere a Parigi conoscenze in alto loco, i poliziotti, che la stavano schedando come prostituta, si fecero matte risate. Kiki ebbe un ultimo momento di grandezza durante
l'occupazione: partecipò alla Resistenza distribuendo manifestini antinazisti ma, per sfuggire alla Gestapo, dovette poi rientrare nella natia Borgogna. Nel 1945 conobbe di nuovo il carcere: questa

volta per traffico di stupefacenti.
Alla soglia dei cinquant'anni era diventata enorme, il ventre gonfio, gravemente idropica. Ricoverata all'ospedale Laënnec, ebbe una breve agonia: morì per un'emorragia interna il 23 marzo 1953.
Di tutti i pittori che aveva conosciuto solo due, Foujita e Dominguez, trovarono il tempo per partecipare ai suoi funerali. Più riconoscenti i caffè nei quali aveva trascorso tanta parte della sua vita: inviarono una corona ciascuno, sicché il corteo funebre venne scandito da quei nastri che annunciavano, a metà fra il cordoglio e l'autopromozione, "La Coupole", "Le Dôme", "Le Jockey", "La Jungle"
eccetera. L'effetto complessivo doveva risultare patetico e grottesco. A Kiki non sarebbe dispiaciuto, credo.

Ho collocato questo breve ricordo di Montparnasse nel capitolo finale perché mi pare che niente più di ciò che avvenne in quel quartiere, nel periodo che va dalla prima guerra mondiale fin quasi alla vigilia della seconda, [p. 268] racchiuda meglio il senso di quanto spero d'aver raccontato. Negli anni di Montparnasse sono condensati molti dei fenomeni culturali che tutto il secolo Xx - persino noi che ne stiamo vedendo la fine - avrebbe continuato a vivere e a discutere.
Il carrefour Vavin, che nessuno chiama più così e che per anni era sembrato il centro del mondo, tornò a essere un qualunque movimentato
crocevia nella parte sud di Parigi. Picasso toccò la gloria altrove, Utrillo non scese più a Montparnasse dopo la morte di Modigliani, Jean Cocteau, che del carrefour era stato un instancabile animatore -
e che ha scoperto (e ne è diventato l'amante) Raymond Radiguet, quel
"fulminante" fenomeno letterario che è stato l'autore di Le diable au
corps (Il diavolo in corpo) - Cocteau, dicevo, si dedicò a testi in versi che non sono certo tra le sue opere migliori. Foujita, altra straordinaria personalità, si trasferì nei quartieri alti: diventato ricchissimo, andava in giro su automobili lunghe come locomotive, lucenti di nickel.
Infatti, quelli furono anche gli anni delle Bugatti e delle Hispano-Suiza, le più belle automobili mai costruite; gli anni dei gioielli déco (la celebre mostra "Arts déco" aprì il 18 luglio 1925); gli anni di attori come Valentino e di geni come Charlie Chaplin (a

Parigi c'erano ben 184 cinema); gli anni del charles-ton e di Joséphine Baker; insomma, gli anni di tutte le avanguardie: nella musica, nella letteratura, nel teatro. Si potrebbe quasi riempire un libro solo con i nomi di coloro che in quell'epoca furono protagonisti di qualche cosa, compreso il modo di vivere. La principessa Murat, moglie di Lucien, intervistata da un giornale su che cosa fosse "lo chic", rispose: "Lo chic è fatto di nulla. Dipende più dal modo in cui si porta la testa che non da quello in cui si porta un abito". Risposta meno frivola di quanto può sembrare.

Gli anni di Montparnasse furono un miracolo di equilibrio tra elementi diversi, spesso contrastanti. Bastò la rottura di quell'equilibrio perché tutto ridiventasse banale, o [p. 269] peggio: la gioia di vivere si trasformasse in chiasso, la mancanza di senso del denaro in ostentazione, il gusto dell'eccentrico in volgarità, lo stile in affettazione.

Parigi conoscerà un altro periodo simile, ma non uguale, negli anni che seguirono la seconda guerra mondiale. La "trinità" rappresentata negli anni di Montparnasse da "La Coupole", "Le Dôme",
"La Rotonde", sarà sostituita, pochi isolati più a nord, a Saint-Germain-des-Prés, da un'altra trinità: i caffè "Deux Magots" e "Flore" e la "Brasserie Lipp". Non sarà però la stessa cosa: il cosiddetto "esistenzialismo" degli anni Cinquanta diventò anch'esso una moda, un'attrattiva mondiale, ma questa moda non assomigliò in
nulla al fenomeno Vavin. troppo diversa l'atmosfera: era cominciata la guerra fredda, sul Giappone erano esplose due bombe atomiche, l'Europa usciva da una guerra devastante, dall'occupazione nazista, dall'Olocausto. Parigi non sarebbe più stata la stessa.

Benché voghe e mode (e forse anche il "futuro") abitino in questa fine secolo più dalle parti di New York, o della California, che non sulle rive della Senna, benché i programmi informatici di Bill Gates contino più delle piramidi di cristallo del Louvre, continuo a pensare che quei "cinquemila ettari del mondo", come disse una volta
Jean Giraudoux, "dove si è più pensato, più parlato, più scritto", cioè Parigi, siano ancora la vera capitale dell'Europa. Non è poco.

Per quanto mi riguarda, voglio congedarmi dal paziente lettore con
le stesse parole di Victor Hugo che ho posto in esergo: "Parigi è la città natale del suo spirito. In seguito alle demolizioni e alle ricostruzioni, la Parigi della sua giovinezza, quella che egli ha

religiosamente conservato nella memoria, è oggi una Parigi d'altri
tempi. Permettiamogli di parlare di quella Parigi come se esistesse
ancora".

[*D.*]

NOTE:
(*) Il termine pompier derivò dai lucenti elmi dei soldati antichi
che comparivano spesso nei quadri e ricordavano da vicino quelli
dei
vigili del fuoco.
(*) Edizione italiana a cura di F' Walter Lupi, Catanzaro, Abramo,
1996.

Indice dei nomi e dei luoghi

Fine